cahiers du
CINEMA

250

Les *Cahiers* aujourd'hui

Dario Fo :
le collectif *La Comune*
et la culture populaire

Un film collectif sur le "bonheur"
réalisé par l'Unité-Cinéma de la
Maison de la Culture du Havre

Critiques :
Histoire d'énoncer
(*Lacombe Lucien*, etc.)
Deux conceptions du direct

Cinéma anti-impérialiste à Royan

8,50 francs



sommaire

N° 250 MAI 1974


Dario FO

REDACTION : Jacques AUMONT. Pascal BONITZER. Jean-Louis COMOLLI. Serge DANEY. Pascal KANE. Jean NARBONI. Jean-Pierre OUDART. Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Claude BOURDIN. Serge DANEY. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.

Les "Cahiers" aujourd'hui.

Il nous faut revenir, encore une fois, sur la période d'Avignon et de l'après-Avignon. Les raisons internes à la revue (ce qu'on pourrait décrire comme un « éclatement » de son unité) nous y invitent. De même, une situation nouvelle (la mise sur pied réelle du front culturel) qui nous est extérieure mais non pas indifférente, nous oblige à nous situer **pratiquement.**

Lancer le projet d'un **front culturel** fut, il y a un an, une chose facile, « théoriquement » facile. Dans l'abstraction, notre unité d'alors courait peu de risques, la virginité politique pouvait faire bon ménage avec un **politisme effréné.** L'essentiel, c'est qu'il n'y eût pas d'échéance, de sanction, de « dehors » à qui rendre des comptes. Or, à Avignon, ce dehors était là, embarrassant de ses questions notre relative quiétude. Qui fait cette revue ? D'où et comment se fait-elle ? Quelles luttes y sont reflétées ? Avec quelles pratiques compte-t-elle intervenir sur le front culturel ?

Lancer le projet d'un front culturel ne voulait pas dire, automatiquement, le diriger. L'erreur la plus courante, celle qui entrava le plus notre projet, consista à confondre constamment le **processus de constitution** du front avec le processus qui tend à lui installer une **direction.** Les dogmatiques y ont laissé des plumes. Nous espérons qu'ils en tiendront compte, c'est-à-dire qu'ils en tireront des leçons, pour leur plus grand bien, et pour le nôtre.

Un courant dogmatique au sein des *Cahiers* ?

D'où vient l'idée d'un front culturel ? Même si elle n'est pas formulée dans la « plate-forme » (n° 242/243), elle y est inscrite en creux. Du moins, le système de tâches, de pratiques, de textes, que cette plate-forme programmait devait nous amener assez vite à mettre en place le projet d'un front culturel. C'est autour de ce projet que le stage d'Avignon (août 1973) eut lieu.

Des contacts furent pris. D'une part avec certains groupes se réclamant du marxisme-léninisme (car il était alors évident que ce projet de front culturel ne pouvait être pensé en dehors d'un processus de liaison-subordination au mouvement marxiste-léniniste, même si le mouvement marxiste-léniniste n'avait pas — n'a toujours pas — de projet ni de pratique sur ce front). D'autre part, avec certains collectifs d'artistes et d'animateurs culturels qui souscrivaient, en gros, à notre projet. Nous disons bien « en gros », car c'est davantage le projet général (le **sigle** front culturel) qui les motivait, que le contenu réel que **nous** y mettions alors. **Et pour cause :** nous ne venions pas du même endroit, nous n'avions pas le même passé, nous ne parlions pas du même lieu.

Il y eut donc rencontre — aujourd'hui largement profitable de part et d'autre — entre des gens (les **Cahiers**) qui théorisaient **déjà** un projet, guidés par les principes marxistes-léninistes en matière de culture et des gens qui, de fait, et de par leur **identité propre**, intervenaient déjà pratiquement, et souvent depuis longtemps, sur le front culturel.

Cette rencontre fut celle entre un certain **théoricisme** (issu d'un projet abstrait, voir : **Pour une intervention unifiée sur le front culturel**, n° 247) et un certain **empirisme**, issu de pratiques d'intervention encore peu coordonnées mais susceptibles d'alimenter concrètement bilans et échanges d'expériences. Cette rencontre s'effectua **pratiquement** à Avignon. Elle a balisé le terrain où s'effectuèrent les débats, elle a nourri tout un système de contradictions qui éclatèrent lors du stage. Ces contradictions furent redoublées et amplifiées du fait de l'intervention — et de l'intransigeance — de certains groupes marxistes-léninistes invités.

La question de la « direction » du front.

Reprenons le n° 247 (préparation d'Avignon). Nous y écrivions (p. 19) : « Le fait de situer le front culturel dans une perspective générale implique d'envisager deux processus d'unification de nature différente. 1° L'unification des camarades intervenant sur le front culturel dans la perspective de la mise en place d'une **organisation de masse.** La base de cette unification doit être nécessairement large. Elle doit s'articuler autour d'un certain nombre d'axes généraux, liés au développement de la pratique concrète suivant les secteurs d'intervention (cinéma, peinture, théâtre, animation...), à la fois dans ce qui les différencie et ce qui les unifie. Liés au développement de la pratique sur d'autres fronts. 2° L'unification des marxistes-léninistes, à la fois localement et nationalement, avec les **organisations politiques,** processus articulé dialectiquement à l'unification entre ces organisations dans la mesure où le front culturel implique une direction politique marxiste-léniniste. »

Ce n'est pas tant les deux processus décrits qui posent (qui ont posé) un problème que leur **articulation.** Il ne suffit pas de proclamer qu'un front culturel implique une direction marxiste-léniniste, encore faut-il le justifier et le justifier pratiquement. Et le minimum exigible de quelqu'un (ou d'un groupe) qui se réclame des grands principes, c'est qu'il soit en mesure **de conquérir le droit à la parole.**

Aujourd'hui, le simple fait de se réclamer des principes marxistes-léninistes et de leur application vivante... ailleurs (en Chine par exemple) ne suffit pas à convaincre quiconque de la justesse des propos tenus au nom de ces principes. Les idées justes ne tombent pas du ciel, y compris sur les fronts « secondaires » de lutte. La grande naïveté des **Cahiers** fut de croire que :

— soit les groupes marxistes-léninistes présents avaient assez d'expérience (de pratiques) sur le front culturel pour pouvoir poser correctement la question de la direction du front, mais d'un **point de vue interne à sa constitution ;**

— soit les groupes marxistes-léninistes n'avaient pas assez d'expérience. Auquel cas ils feraient une enquête, se mettraient à l'écoute des collectifs les plus avancés. Ce qui leur permettrait de jeter les bases d'un processus — dépassant Avignon — de mise en place d'une direction au front.

Naïveté sur tous les fronts (si l'on peut dire) ! Les camarades qui représentaient les groupes marxistes-léninistes n'avaient ni cette expérience qui aurait pu faire d'eux des « enseignants » ni une envie réelle de « se mettre à l'écoute » (dans une position d'« enseignés »).

Il restait une troisième position, qui consistait à faire reprendre par d'autres leur propre discours, afin qu'il soit davantage crédible, recevable par l'ensemble des participants du stage. Propulser une direction — les **Cahiers** — qui puisse reprendre les positions, les analyses de telle ou telle composante du mouvement marxiste-léniniste.

Nous avons failli (au double sens du mot) jouer ce rôle de **pseudo-direction.** Disons tout de suite que ce n'est pas la méthode que nous jugeons, que nous critiquons, aujourd'hui, à postériori. Il n'est pas question d'adopter une position moralisante, plaintive, sur la question de la direction. C'est que cette méthode révèle une certaine conception du rôle des révolutionnaires dans les **organisations de masse** et de la manière dont ils y posent le problème de la direction. Conception qui était encore la nôtre, au moment de la plate-forme et jusqu'à Avignon.

La question de la spécificité de la revue.

Cette question nous a été posée de façon constante à Avignon par des camarades qui intervenaient déjà sur le front culturel. Un **clivage** apparaissait même, une fausse contradiction (fausse en ce sens qu'elle n'est pas motrice), entre les praticiens d'un côté (venus pour parler de leurs expériences et qui s'attendaient à ce que nous parlions des nôtres), et de l'autre, ceux qui ne pensaient **que** le projet d'ensemble, la théorisation des pratiques et leur systématisation, ceux qui pensaient déjà l'élaboration d'une ligne d'intervention sur le front culturel.

Les camarades italiens du collectif **La Comune** appellent ces derniers **les** « commissaires politiques » ; ceux qui amènent la ligne politique que d'autres, les artistes progressistes, **mettent en forme,** le tout produisant des œuvres révolutionnaires. Durant le stage d'Avignon nous avons été perçus, à juste titre, comme appartenant à cette catégorie de militants. Les textes des **Cahiers,** de la plate-forme [1] du n° 242/243 jusqu'au texte de préparation d'Avignon (n° 247), en passant par le texte sur « la conjoncture » (n° 245/246) ne pouvaient que nous amener à jouer ce rôle.

Face à cette critique, il ne s'agit pas d'adopter une position de grand seigneur, ni de s'autoculpabiliser : **il faut rectifier.** Il est devenu nécessaire, vital, d'affiner notre analyse de la conjoncture en précisant bien le lieu, l'appareil, l'ensemble des pratiques à partir desquels nous pouvons produire cette analyse. Bref, il nous fallait — il nous faut — parler de nous, de la **revue Cahiers du Cinéma**. Ceci ne va pas sans (re)poser certains problèmes. Le plus important est sans doute celui de notre impact sur le « milieu » où nous sommes lus, travaillés, critiqués. Il faut bien admettre que, vu le caractère dogmatique de certaines de nos interventions, de nos textes, conjugué à une image de marque qui pèse encore lourdement sur nous (revue « illisible », « trop théorique »), ce milieu commençait à se rétrécir dangereusement.

Or, ce n'est pas un hasard si les deux questions sur lesquelles nous avons buté toute l'année dernière, et particulièrement dans l'après-Avignon, sont celles de la direction du front **et** celle de la spécificité de la revue. **Ce sont deux questions indissolublement liées,** qu'il fallait articuler correctement sous peine de ne jamais être à même de les résoudre pratiquement. Si nous avons longtemps privilégié la première question, au risque de tomber dans un certain politisme (et de refouler la seconde), il n'est pas question pour autant de « tordre le bâton dans l'autre sens » et de refouler, aujourd'hui, la première.

Cela veut dire (schématiquement) : pas question de penser le problème de la direction de façon abstraite, au nom de la connaissance des principes politiques **vrais** mais en rapport avec les capacités réelles d'être reconnus — sur

1. Page 9 : « Nous devons contribuer, dans la mesure de nos moyens, à l'éducation, sur le plan culturel, du prolétariat et de ses alliés, leur faire connaître leurs propres intérêts et tâches, les inciter sur ce front à la lutte pour leur propre émancipation (sans laquelle leur émancipation politique et économique sera compromise, à court ou long terme). »
Page 12 : « La tâche des journalistes révolutionnaires est d'aider à l'éducation des masses, de leur faire connaître leurs propres intérêts et tâches, de les inciter à la lutte pour leur propre émancipation culturelle. »
Page 12 : « L'émancipation culturelle des masses sera l'œuvre des masses elles-mêmes, et le rôle d'une revue comme les *Cahiers* doit être — dans son champ spécifique — de contribuer à organiser et à diriger cette lutte par un travail d'éclaircissement, d'analyse, d'éducation et d'impulsions permanentes. La revue comme instrument de la lutte sur le front idéologique culturel, c'est-à-dire comme base rouge dans l'offensive portée au sein des masses et prise en charge par les masses elles-mêmes contre la culture bourgeoise. »

Ces quelques citations illustrent le côté « professeur » présent dans la plate-forme du n° 242/243, texte qui programmait la « ligne » de la revue jusqu'au n° 247. Ce côté « maître d'école » prétendant éduquer les masses sur les questions culturelles, au nom des principes marxistes-léninistes, faisant de nous une direction proclamée — mais non reconnue, — une base rouge du front culturel.

notre terrain spécifique, — comme une des composantes qui aspire à la direction, qui est partie prenante de la lutte, du débat, pour la direction.

Et cette question se pose **tout de suite,** à l'heure où le mouvement marxiste-léniniste est faible, divisé, mais où, parallèlement, les luttes populaires avancent implicitement ou **explicitement** (comme à Lip) la question du reflet artistique des nouveaux rapports sociaux qui se construisent.

Aussi disons-nous une chose très claire et très simple (que nous revendiquons d'autant plus qu'elle n'est pas quelque chose d'acquis pour les camarades militants s'occupant de questions culturelles) : le mode de constitution d'une organisation de masse — et, spécifiquement, d'une organisation de masse intervenant sur le front culturel — est **différent** du mode d'organisation et d'édification d'une organisation d'avant-garde, à vocation de parti.

Plus simplement, nous disons que dans un front cohabitent plusieurs composantes, plusieurs collectifs de pensée et d'intervention. D'où une **pluralité idéologique.** Il va de soi que nous ne nous accommodons pas de cette **pluralité** : la pluralité n'implique pas l'**absence de principes d'unité** sur la nécessité d'un front culturel, sur l'analyse commune de la conjoncture idéologique et politique et **surtout** sur le système de tâches pratiques à entreprendre conjointement.

Affirmer cette pluralité, c'est reconnaître que nous avons fait un choix clair sur la nature politico-organisationnelle de ce collectif : nous ne faisons pas un front culturel de parti, rattaché à tel ou tel groupe marxiste-léniniste, front chargé d'élaborer la ligne du groupe en question sur les questions culturelles. Notre projet est un projet large, unitaire, s'adressant aux marxistes-léninistes, aux révolutionnaires, aux progressistes, à tous ceux qui, dans leur pratique militante, dans leur pratique culturelle (production/diffusion) se posent la question : qui servir ?

Les Cahiers **aujourd'hui.**

Ce court-circuit entre le processus de constitution du front et celui de la mise en place d'une direction (comme si, ayant eu l'**idée** de ce front, sa direction nous avait, de droit, incombé) n'est pas sans avoir eu des **répercussions** sur le fonctionnement même de la revue, de l'**appareil Cahiers.** Ce fut un fonctionnement d'« école de cadres », de « bureau politique », mimant l'unification de tous ses membres sur une analyse stratégique et contraint de rendre compte du moindre de ses gestes, du départ du moindre de ses membres.

Or, c'est en tant que revue — première spécificité — intervenant politiquement sur le front du cinéma — seconde spécificité — que nous avions des comptes à rendre.

Aujourd'hui, le mode de fonctionnement interne de la revue s'apparente lui aussi à celui d'un front. Concrètement : un ensemble de rédacteurs unis sur (et par) le projet d'une revue, projet relié à celui, plus général, du front culturel. De même la lutte idéologique dans la revue se mène en tenant compte que nous ne sommes pas une « revue de parti », mais un appareil au service des luttes du mouvement révolutionnaire, particulièrement sur le terrain du cinéma. L'unité, la cohérence idéologique des numéros paraissant ou à paraître, devra se mesurer non pas en rapport à une hypothétique élaboration de la ligne d'intervention d'un parti sur les questions culturelles, ce que nous sommes bien incapables de faire dans l'état actuel de nos forces, mais à partir d'un seul critère : la participation de la revue au renforcement de l'idée d'un front culturel, la volonté de refléter les luttes idéologiques et politiques qui se jouent sur le terrain où elle prétend intervenir.

Venons-en au reproche qui nous a souvent été fait : celui de ne plus être une revue de cinéma, mais une revue politique. Il est difficilement niable que dans notre idée le processus de liaison-subordination au mouvement marxiste-léniniste était vécu, sinon pensé, parfois formulé, comme la **renonciation** à tout **ancrage** dans un terrain spécifique, celui-là même qui nous avait constitués : le cinéma. Au nom d'un **politisme** abstrait, nous avons couru le risque de nous couper du « milieu » du cinéma et des luttes qui s'y déroulaient. Du coup notre « droit à la parole » devenait ambigu. Les organisations et les militants politiques nous faisaient confiance quant à la maîtrise de notre spécificité, tandis qu'au même moment, artistes et animateurs culturels acceptaient d'être culpabilisés par nous au **nom** de la politique (nous percevant comme des commissaires politiques). Ce clivage qui fut — qui reste — réel au sein du collectif pour la création d'un front culturel, nous en fûmes les agents avant d'en devenir les victimes.

La nécessité d'un ancrage réel dans le « milieu » (au sens large : l'ensemble de ceux qui, dans ou en dehors du système, ont — sur des bases idéologiques proches des nôtres — des pratiques de production-diffusion) fut ravivée, confirmée par la venue en France de Dario Fo et du collectif **La Comune,** et par les leçons que nous pouvions tirer de l'expérience italienne.

C'est aussi en nous posant chaque semaine, concrètement, dans le cadre du quotidien **Libération,** la question : « Comment intervenir ? Que privilégier ? » (la question même du journalisme), que nous avons été amenés à envisager une lutte idéologique qui ne se situe plus dans le vide (d'une conjoncture, d'un réel créé par nous sur mesure), mais dans le plein de l'actualité, une lutte qui rencontre l'ennemi, fixe les enjeux et tient compte du destinataire (du lecteur). Ce fut une salutaire descente de cheval. D'un côté, la lutte idéologique, développée à partir de ou **dans Libération** (où nous sommes loin d'avoir le pouvoir), nous obligeait à poser la question des alliances à passer avec des cinéastes et des critiques progressistes. De l'autre, cette alliance était rendue plus que jamais nécessaire par la conjoncture « cinématographique » : l'offensive des films bourgeois, réactionnaires, fascisants...

Face à cette situation, il était patent que les **Cahiers,** ne serait-ce que du fait de leur parution espacée, ne fournissaient pas, ne fournissaient plus, un **support** efficace. Une revue de cinéma peut bien se dire « partie prenante » d'un projet de front culturel, il est clair qu'elle ne « prendra » pas grand-chose si elle n'est pas capable, à partir de son propre lieu d'énonciation, d'intervenir politiquement sur un film comme **Les Chinois à Paris.**

C'est par rapport à cette **intervention** que nous devons reposer, repenser la question de la « théorie ». Car c'est en conséquence de l'abandon de toute intervention concrète que la théorie avait été abandonnée, laissée en friche, honnie. L'articulation entre théorie et pratique **dans le cinéma** est encore **à** trouver. Ce que nous savons, c'est qu'il y a des recherches à faire (historiques, par exemple), des concepts à forger (aujourd'hui, pour nous, les rapports entre énoncé et énonciation, le réalisme et le typage, Brecht, Gramsci, etc.), mais toujours en vue de leur **réinvestissement,** de leur mise en jeu dans la pratique. Quelle pratique ? Celle de la lutte idéologique (journalisme, enseignement), certes, mais surtout celle de la production et de la diffusion des films « militants », films de soutien aux luttes, films eux-mêmes en lutte.

Comment penser une revue **critique et théorique,** si ce n'est en fonction de sa capacité à répondre, au moyen de ses armes propres, aux questions que posent la conjoncture idéologique et les luttes qui s'y déroulent ? A tel moment, il y a besoin de synthétiser, de condenser, de porter à un plus haut niveau de généralité, d'avoir un point de vue global. Il n'est pas question de

renoncer à ce point de vue global : il est question qu'il devienne aussi (et les **Cahiers** comme un **lieu actif où il puisse s'élaborer**) l'affaire de tous ceux qui produisent et diffusent des films.

Quant à nous, c'est cette production-diffusion des films militants qui doit constituer l'axe principal à partir duquel forger nos armes. Sur ces questions, pour nous — la revue, les rédacteurs, — le travail et la lutte continuent.

S.D. et S.T.

Dans leur dernier numéro, longtemps attendu, nos amis de **Cinéthique** avancent un certain nombre de critiques contre les **Cahiers** et, ce qui est plus important, contre le projet de front culturel qui nous occupe. Pour résumer, disons que la conception développée par **Cinéthique** relève d'un **juridisme** qui en dit long sur leur place de « concessionnaire agréé » du dogme marxiste-léniniste. Cela revient à : « De quel droit osez-vous créer un front culturel, alors que les marxistes-léninistes ne sont ni unifiés, ni capables de produire une analyse de ce front secondaire ? »

Car la conception que se fait **Cinéthique** du front culturel repose sur une analyse des faiblesses du mouvement marxiste-léniniste. Analyse très cruelle : « Le front culturel, comme aussi les nouveaux fronts de lutte ouverts depuis 1968, a donné lieu à des tentatives d'organisation autonomes **parce que** (c'est nous qui soulignons) aucune organisation marxiste-léniniste n'a compris qu'un travail d'enquête et d'étude, en direction des couches auxquelles le prolétariat doit s'allier pour vaincre, fait partie du processus d'élaboration de la ligne politique. » (P. 2.)

On serait tenté de penser qu'un mouvement qui se dit marxiste-léniniste et qui ne « comprend pas » le problème des alliances de classe, n'a pas compris grand-chose. **Cinéthique** ne le nie pas. Pourtant, c'est ici que la critique que fait **Cinéthique** du mouvement marxiste-léniniste devient irresponsable, puisque c'est une critique dont il est interdit de tirer la moindre leçon. Même quand il a tort, le mouvement marxiste-léniniste (c'est dans son essence) a encore raison. Aussi :

« Toute tentative d'organiser les masses en lutte sur le front culturel, sur la base de la concentration-systématisation des idées des « éléments-relais » engagés dans ces luttes..., ne peut qu'aboutir, dans les conditions actuelles, qu'à deux résultats également erronés : ou bien donner la direction de l'organisation de masse à la petite bourgeoisie, ou bien faire apparaître l'incapacité actuelle des marxistes-léninistes à prendre la direction d'une telle organisation, contribuant ainsi au **recul** (c'est **Cinéthique** qui souligne) du marxisme-léninisme dans une fraction des masses non fondamentales. Car les marxistes-léninistes n'ont pas **actuellement** les moyens politiques d'appliquer sur le front culturel une ligne de masse qui serve les intérêts des masses fondamentales. » (P. 15.)

Autrement dit : pourvu que personne ne s'aperçoive de la faiblesse du mouvement marxiste-léniniste ! Mais cette faiblesse, comment **Cinéthique** l'analyse-t-elle ? Quantitative (pas assez fort, mais ça viendra) ou qualitative (pas assez juste, auquel cas il faut rectifier) ? Mystère. A moins qu'au sein du mouvement, **Front Rouge** (dont on apprend au terme d'un alinéa discret, p. 10, qu'il est le groupe auquel **Cinéthique** s'est sans doute lié-subordonné) ait là-dessus une vue radicalement nouvelle...

L'ennuyeux, c'est que le front culturel n'intéresse pas **Front Rouge**, ou plutôt, ce qui l'intéresse dans un front culturel, c'est ce qui a un rapport direct à l'économique et à la reproduction de la force de travail dans les masses fondamentales (avortement, santé, scolarité). On suppose que l'art, la culture, etc., ne concernent que la petite bourgeoisie, les masses n'ayant pas de besoins culturels.

On voit mal le rôle d'une revue comme **Cinéthique** dans un projet aussi ouvriériste et économiste que celui de **Front Rouge**. Ou plutôt, on le voit bien : représenter (au sens de « faire de la représentation ») la nécessité d'une direction prolétarienne au sein des « nouveaux fronts de lutte ». Et à ceux qui seraient tentés de s'organiser par eux-mêmes, sur leur terrain spécifique, sans attendre de feu vert, rappeler que cette direction prolétarienne, si elle est **actuellement** impossible, est néanmoins la seule juste. Bref, freiner et éventuellement recruter.

On voit aussi ce que cette subordination permet : si la petite bourgeoisie est la seule à avoir des besoins et des problèmes culturels, il est juste que dans une stratégie d'alliance, le Parti (en l'occurrence **Front Rouge**) enquête sur elle. Cinéthique sera l'instrument de l'« enquête ». Instrument d'autant plus efficace qu'il est fait sur mesure pour culpabiliser, chapitrer, d'une façon totalement improductive, cette petite bourgeoisie en mal d'autoperfectionnement dont il est lui-même issu.

Décidément, le front culturel peut se passer de chiens de garde.



Culture populaire et travail militant : Dario FO et le collectif "La Comune"

La venue à Paris de Dario Fo et du collectif théâtral « La Comune » nous a été d'un précieux secours : nous avons pu voir en acte ce que pouvait être un travail théâtral s'inscrivant dans la perspective de la création d'un front culturel au service du mouvement révolutionnaire.

Nous publions dans ce numéro deux textes. D'une part, l'intervention-débat de Dario Fo à Vincennes sur le thème de la culture populaire. D'autre part, un entretien avec un camarade du collectif qui retrace le chemin parcouru par « La Comune », du double point de vue du rapport au mouvement révolutionnaire et de la création d'un circuit alternatif.

I. Entretien avec un camarade du collectif "La Comune".

La venue à Paris de Dario Fo et du Collectif de théâtre La Comune, **a été sans conteste un événement idéologique et culturel de taille. Pendant trois semaines, Dario Fo a présenté, à la salle Gémier, le spectacle** Mistero Buffo **et animé plusieurs débats sur la culture populaire du passé, présentée dans le contexte des luttes actuelles. Dario Fo et les camarades du Collectif de théâtre sont aussi intervenus dans plusieurs facultés parisiennes, mais c'est surtout le débat qu'ils ont organisé à la Cartoucherie, à Vincennes, avec plusieurs groupes de production théâtrale, qui est l'élément le plus positif.**

Ce débat concernait toutes les troupes qui se posent actuellement, concrètement, le problème de l'utilisation militante de leurs interventions sur le front culturel. Nous avons pu mesurer, au contact des camarades italiens, combien leur travail était important pour le mouvement révolutionnaire en Italie, et combien il est important pour nous d'en tirer des leçons. La première que nous tirons, c'est que l'organisation d'un réseau de production et de diffusion alternatif à celui de la bourgeoisie — et à celui du révisionnisme — est possible, réalisable, et qu'il faut pour cela OSER LUTTER, OSER PRENDRE DES INITIATIVES. C'est en application de ce principe qu'une partie du « Collectif pour la création d'un front culturel » est allée accompagner les camarades de la troupe italienne qui présentait son spectacle devant les ouvriers de Lip. Quinze jours plus tard, c'est avec les camarades de la « Troupe des Hauts Plateaux **» et ceux de la Troupe Z que nous sommes revenus à Besançon. Les premiers ont présenté leur pièce** Rue de Belleville, province de Chenzi **(sur la Commune de Paris et la révolution culturelle en Chine). La Troupe Z a joué sa pièce sur Lip, après une Assemblée générale des travailleurs qui se tenait au cinéma Lux** (Alex, où as-tu mis les montres ?). **Ces deux présentations nous ont permis d'avoir un débat avec plusieurs camarades de l'usine, sur les questions de la culture populaire, à partir de l'expérience de leur lutte.**

C'est sur place, après ce débat avec les travailleurs, que nous avons demandé à un camarade du Collectif de théâtre La Comune **de tirer un bilan de leur passage en France.**

Le camarade du Collectif : L'Assemblée d'aujourd'hui, dirigée complètement par les camarades de Lip, nous a confirmé une chose très claire et de grande importance, c'est que le mouvement ouvrier pose concrètement le problème de l'établissement de nouveaux rapports entre les intellectuels et les masses populaires. C'est-à-dire qu'il est inacceptable et réactionnaire pour un intel-

lectuel de produire, coupé des luttes, enfermé dans une chambre, des choses « pour le peuple ». L'intellectuel est accepté dans son rôle spécifique, à condition qu'il se pose la question : « Qui servir ? » et « Comment produire ? » en rapport avec les luttes avancées, en tenant compte que ce sont les protagonistes de la lutte des classes qui connaissent la réalité, la transforment et peuvent donc constituer les matériaux de base qui servent à la production culturelle.

Concrètement, les travailleurs de Lip nous ont proposé de reconstituer la complexité de leur lutte, à travers les histoires individuelles ou collectives, les anecdotes, les chansons, les dessins et affiches qui ont été produits dans la lutte. Ce travail pourrait se faire avec eux. Pour les travailleurs, réfléchir sur ce qu'a été leur expérience de lutte, ce n'est pas seulement représenter les moments spectaculaires (séquestrations de cadres, production sauvage de montres, prise du trésor de guerre), mais c'est aussi parler des transformations du niveau de conscience qui se sont opérées parmi eux, pendant la lutte, de la transformation des rapports humains, du passage de l'isolement et de l'individualisme à des formes de collectivisme... Ceci est une chose révolutionnaire qui est à la base même de la culture prolétarienne.

Les camarades de Lip ont aussi posé le problème de la diffusion, de l'organisation pour pouvoir faire circuler des spectacles, des produits qui parlent de leur lutte. Et on a parlé, à ce propos, d'une expérience qui nous concerne de très près : l'expérience de la constitution d'un circuit en Italie.

Je voudrais dire, d'abord, que ce n'est qu'aujourd'hui seulement que nous parlons de la nécessité d'un front culturel en Italie, au moment où nous nous sommes aperçus, dans notre pratique, qu'à côté du Collectif théâtral **La Comune,** il y avait d'autres groupes de production culturelle, intervenant au niveau national, qui se posaient les mêmes questions que nous. Il y a aussi des groupes qui travaillent encore dans le circuit révisionniste et qui, de temps en temps, travaillent au dehors. Il y a des groupes progressistes qui cherchent à sortir du circuit traditionnel. Au niveau du travail sur le front culturel, il faut donc coordonner toutes ces forces, à côté d'un front politique de lutte de masse. Mais pour cela, pour faire avancer l'organisation, il faut un projet politique qui constitue une alternative sérieuse au circuit traditionnel et au circuit révisionniste. Il s'agit avant tout de créer les conditions pour que s'effectue la libre circulation des produits existants, et que, sur la base de la diffusion, des échanges entre les différentes productions, les plus hésitants soient amenés à faire le saut.

Dans une première phase, qui est allée de 1970 à 1972, c'est aux organisations révolutionnaires que nous demandions de s'unir à l'intérieur de ces cercles pour présenter ensemble les spectacles du Collectif théâtral, spectacles qui se voulaient unitaires et au service du mouvement révolutionnaire dans son ensemble. Mais l'unité à l'intérieur de ces cercles était impossible, parce qu'il était très difficile pour des organisations politiques de s'unir en tant que telles, sans un plan précis de travail culturel spécifique à développer.

Alors il y a eu une seconde phase, dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui encore, c'est-à-dire la construction de cercles, non pas comme structures de service du Collectif théâtral, non pas comme moment unitaire des organisations politiques, mais comme **structures de travail culturel permanent.** C'est-à-dire que ces cercles doivent développer un travail culturel **dans la situation locale.** Dans ces cercles, on ne demande plus aux organisations

révolutionnaires de s'unir en tant que telles, mais on demande que s'unissent les camarades des organisations politiques, les camarades en dehors des organisations politiques ou simplement des camarades progressistes qui sont réellement engagés ou veulent réellement s'engager sur le front culturel, c'est-à-dire que le mot d'ordre que nous utilisons pour caractériser cette seconde phase est : « **A l'intérieur des cercles, producteurs culturels et pas commissaires politiques** », c'est-à-dire pas de camarades d'organisation qui donnent la ligne à un niveau général mais qui, à leur niveau de présence politique, impulsent le travail de production même si eux-mêmes ne produisent pas, les camarades qui font des recherches historiques, les camarades qui participent à des spectacles, théâtre, chansons, films et à toute autre sorte de production culturelle (peinture, etc.).

Donc, en ce moment, dans cette phase des cercles, on est passé d'une conception du circuit comme canal dans lequel faire glisser des produits, à une conception dans laquelle le circuit est composé par des points de force qui produisent eux-mêmes et qui ont alors un double plan d'activité : la présentation des produits existants et la production des produits autonomes.

Prenons le cercle de Naples. Aujourd'hui, le cercle de Naples est articulé en trois Collectifs de travail : un Collectif théâtral, un Collectif chanson, un Collectif plasticien. Comment produisent-ils et comment interviennent-ils ?

Par exemple, le Collectif théâtral va mettre en scène un spectacle qui est lié à l'histoire, à la culture, du peuple de Naples : un spectacle sur l'œuvre de Viviani. C'est un auteur très populaire qui a travaillé à Naples au début du siècle ; à côté des aspects réellement populaires, il y avait beaucoup d'aspects populistes. Il fallait donc approcher son œuvre de façon critique, il fallait dédoubler l'œuvre de Viviani pour faire sortir tous ces aspects populaires et les unir à la culture actuelle du peuple de Naples. Alors à travers le travail de construction de ce spectacle, va se réaliser une tâche qui, selon nous, est fondamentale pour toute production, c'est-à-dire **unir la culture du passé, du peuple du passé, à la culture actuelle, au contenu le plus avancé du mouvement de lutte.**

Le Collectif chanson compose des chansons, utilise des chansons existantes qui appartiennent à la tradition du mouvement populaire, du mouvement communiste, et surtout fait des interventions dans les luttes. Un exemple très simple de ce type d'intervention : quand il y a des usines en lutte, la première tâche d'un Collectif de ce type, c'est de faire des interventions pour unir le quartier autour de l'usine en lutte, c'est-à-dire rallier autour des luttes de la classe ouvrière la population prolétaire d'un quartier et renforcer le front des luttes.

Notre but, c'est de faire vivre dans la pratique le principe d'apprendre des masses et de retourner aux masses avec des produits dans lesquels vivent deux choses : un contenu qui réfléchit la conception du monde prolétarienne et un langage vraiment populaire, non pas un langage avant-gardiste. Par exemple, au début notre rapport avec le mouvement révolutionnaire était très superficiel, c'est-à-dire qu'il se limitait quelquefois à la lecture des journaux, des tracts, à des contacts avec quelques ouvriers avancés, mais ce n'était pas du tout un rapport organique de lutte.

Nous amenions par exemple des spectacles sur les massacres d'Etat. C'était un bon spectacle de contre-information, mais cela aurait été plus utile que l'on parle des massacres d'Etat reliés à la situation de la lutte des classes au niveau local, à la culture populaire locale. Il ne suffit pas d'opposer aux

informations fausses de la bourgeoisie, des contre-informations, mais de faire passer à travers les informations que l'on donne une conception du monde différente.

A l'intérieur du peuple, il y a beaucoup de forces créatrices au niveau culturel mais la bourgeoisie s'efforce toujours de les écraser. Ainsi il y a dans les quartiers, dans les usines, beaucoup de camarades qui font de la culture de façon isolée et toute une créativité qui se libère au cours des luttes. Il faut, à travers l'organisation des cercles, faire sortir ces potentialités de l'isolement.

Au cours de ces quatre dernières années, il nous a fallu faire un choix : ou continuer à être une compagnie théâtrale qui tournait dans toute l'Italie en amenant des spectacles dans lesquels on parlait de la situation politique actuelle... Ou se transformer en équipe de propagande au sens maoïste du terme, c'est-à-dire une équipe qui produit sur la base des enquêtes menées avec les protagonistes réels des luttes. **A ce propos, comme moyen d'intégration aux luttes, pour des groupes de production au niveau national, à partir de notre pratique, nous croyons qu'un circuit, c'est fondamental.**

Pour nous, par exemple, il y a des périodes de deux ou trois mois où nous restons à Milan et on produit, liés à ce qu'est la situation du mouvement ouvrier à Milan, mais nous n'avons pas et nous n'aurons pas la possibilité, sans un circuit, d'intervenir dans d'autres situations, faute d'enquêtes, de travail culturel prolongé.

Avoir un circuit actif qui produit et intervient dans chaque situation, cela signifie qu'on a des instruments de médiation entre nous et le mouvement de lutte et cela sous-entend évidemment que l'on ait un rapport à double sens avec les cercles ; c'est-à-dire qu'on leur donne le résultat de notre pratique de production de textes, de spectacles, mais aussi où l'on prenne des éléments de connaissance, des enquêtes, toutes choses que le Collectif théâtral utilise pour ses interventions au niveau national, pour y développer son rôle d'avant-garde.

Il y a un exemple concret, par exemple en Sardaigne, à Nuoro, où ils sont en train de produire un spectacle sur le problème du banditisme, problème important au niveau des contradictions au sein du peuple en Sardaigne. Alors, les camarades du cercle de Nuoro doivent développer toute une phase d'enquête chez les vieux bergers sardes, en recherchant des éléments de culture du passé, des vieilles chansons populaires, en travaillant dessus d'une façon critique (car la culture du passé est toujours parcourue à la fois par des aspects populaires et par des aspects de la culture dominante) et en les rattachant au mouvement de lutte actuel en Sardaigne. Et ça, c'est fondamental, car, dans les interventions des camarades du mouvement dans une assemblée en Sardaigne, il y a en toile de fond toute l'histoire de la lutte du peuple sarde.

A propos de l'enquête, nous disons, comme le camarade Mao : « Le seul critère de la connaissance, c'est la pratique sociale », c'est ce que nous ont appris les ouvriers de Lip et ça veut dire que l'expérience des ouvriers de Lip est beaucoup plus riche qu'une enquête livresque sur l'histoire de Lip.

Et le problème, c'est de refléter le point de vue de la classe ouvrière aujourd'hui qui cherche à reconstruire son identité culturelle, c'est-à-dire se reconnaître dans toute son histoire contre le pouvoir, contre la classe dominante.

Il ne suffit pas de prendre le pouvoir à un niveau politique, mais aussi au niveau idéologique..., et aujourd'hui dans notre pays la classe ouvrière a déjà commencé à **réécrire sa propre histoire** pour avoir une arme de lutte contre le capitalisme, pour le socialisme.

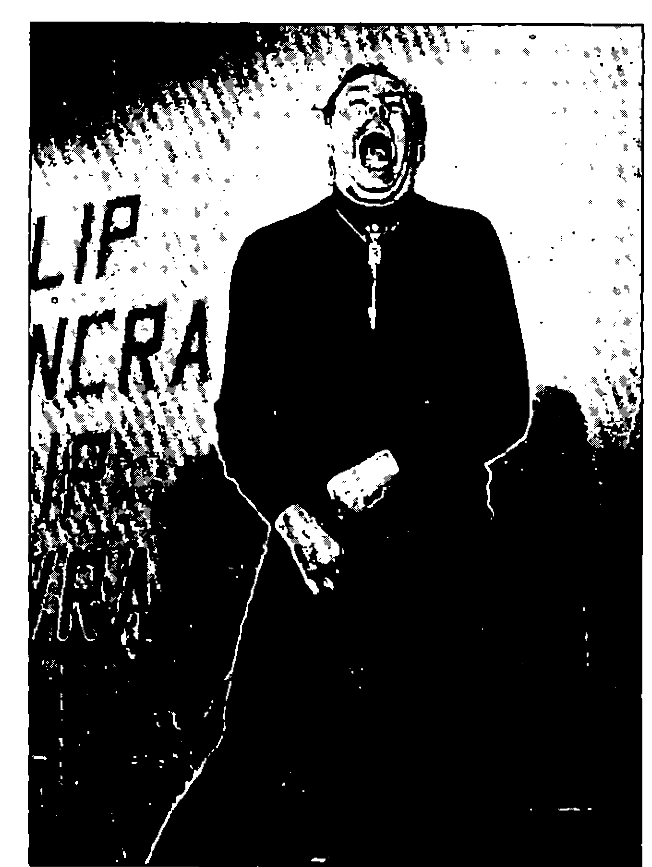
II. Dario FO à Vincennes.

On parle toujours du théâtre populaire. On parle de la façon de bouger, de faire des gestes, des mouvements, des rythmes, etc. Il y a une façon de bouger que nous aimons bien, une façon de parler, mais nous n'en connaissons pas l'origine. Par exemple, il y a un type de chansons très populaires chez nous, qui a influencé la tradition musicale de toute l'Europe ; nous appelons ça *canto a ballo*. Lorsque vous entendez Carissimi, Benedetto Marcello, Bach, etc., vous entendez certains rythmes, et tout le monde croit que c'est une invention de ces musiciens. Mais ce n'est pas vrai, leur origine est une origine populaire. Par exemple, il y a un chant qui s'appelle *Fiori tutto l'anno*, qui est une très ancienne chanson sicilienne... (*Il chante.*) Dans le rythme de cette chanson, vous remarquez certaines divisions... (*Il chante un autre air, sans paroles, sur un rythme identique.*) Et ça, c'est de Benedetto Marcello ; alors vous voyez : d'où vient ce rythme ? Il vient d'un chant de travail. En Sicile, il y a des cavernes énormes dans lesquelles des hommes travaillent. On les appelle des *cordari* parce que ce sont eux qui tressent les cordes. Ils sont cinq d'un côté et quatre de l'autre, et chacun a deux ficelles dans les mains, et cherche à les faire tourner. Il fait « un, deux, un... » ; puis il passe sous l'autre ; l'autre passe dessus... (*il fait les gestes en même temps*) ; puis un autre encore passe dessous, puis un autre encore, et pour ça il faut que les pieds fassent ce geste-là ; un, deux, trois, quatre ; un, deux, trois ; un, deux, trois, quatre ; un... (*presque un pas de danse*). Et pour aller ensemble, ils sont obligés de chanter, de donner un rythme (*il rechante la même chanson, en l'accompagnant des gestes des* cordari). Et le rythme est né grâce à ce geste de travail. Ce n'est pas moi qui ai inventé ça : déjà Plekhanov disait que le geste, le rythme, la danse viennent toujours du travail des hommes.

Il y a une grotte en France, dans les Pyrénées, où l'on voit pour la première fois quelqu'un qui met un masque, qui fait des gestes. C'est un chasseur qui est dans un troupeau de chèvres sauvages, et qui fait des gestes pour ressembler à ces chèvres, pour à la fin les tuer. Mais ce n'est pas seulement pour ça, c'est qu'en même temps il croyait à l'esprit de la chèvre. Lorsque quelqu'un faisait des gestes comme les chèvres, il ne touchait pas à la divinité des chèvres. C'est un geste qui est comme ça (*il montre*), et si vous connaissez un peu des danses africaines, il y a souvent ce geste, ce sont des danses liées à la survivance de cette croyance. Chez nous, il y a longtemps, les paysans faisaient les mêmes danses aux moments rituels.

D'où vient le rythme de certains chants ? Le *stramboto*, par exemple, d'où vient-il ? Dante Alighieri a fait une étude importante sur le *stramboto*, et en France, toute la poésie de cour du Moyen-Age, *Roland* par exemple, vient du *stramboto*. Mais d'où vient le *stramboto ?* Il vient encore d'un chant de travail. Il y a une façon de pousser le bateau dans la lagune : celui qui est sur le bateau a une grande perche très longue ; le bateau est très long et très étroit, et l'homme ne reste pas bloqué sur le bateau, il continue d'aller en avant et en arrière. Alors, il faut être très léger et bien garder son équilibre, car on est tou-






Dario FO à Lip.





Cicciu Busacca

jours en position déséquilibrée, on peut tomber. En plus, il pousse toujours d'un même côté, et il doit réussir à faire aller droit. Alors, quand il pousse son bateau, c'est une danse, vous voyez, il se promène comme ça, un, deux, un, un, deux, un, etc. (*il fait la démonstration en même temps*) et sur ce geste il chante une chanson. Par exemple une chanson formidable qui s'appelle *Peregrinazione lagunare*, c'est une chanson très longue, qui dit : « Je suis passé par une île où il y avait des filles très jolies, elles soufflaient dans le verre, le son qui en sortait ressemblait à une épinette ; oh ! comme elles jouaient bien, ces jolies filles !... » (*Il chante, puis rechante en s'accompagnant du geste.*) Le rythme est déterminé par la façon de mener le bateau.

Autre exemple : il y a un chant qui est fait sur des rythmes de sept et huit pieds ; c'est un chant de pêcheurs lorsqu'ils tirent les filets sur la plage. Ils sont dix, vingt, pour tirer ces ficelles. (*Il explique le geste de quelqu'un qui tire une corde, puis revient le long de la corde et recommence à tirer.*) Ça dit : « Mères, vous qui avez vos fils en prison, ne pleurez pas ; vous devez pleurer ceux qui sont dans la *Vicaria* — c'est la prison la plus terrible de Palerme, — ceux-là ont perdu toute espérance de liberté. » (*Il chante.*) A des moments, il peut chanter bien, parce qu'il ne fait pas d'efforts ; au moment où il tire le plus fort, il crie... Le rythme est de sept puis de huit, et si quelqu'un ici a étudié la poésie provençale, ou occitane, ou picarde, il reconnaîtra cette division. A l'école, on nous explique que ce sont les aristocrates qui ont inventé cela ; on nous fait croire que le peuple n'a rien inventé — lorsque je parle du peuple, je veux dire les exploités, évidemment pas la grande bourgeoisie, etc. Or, c'est lui qui a inventé tout ça, dans son travail, pour travailler mieux, pour ne pas aller à contretemps — c'est dangereux si quelqu'un tire le filet à contretemps : le poisson s'échappe. A l'école, on ne fait jamais connaître l'origine des chants.

Tous les chants d'église, d'où viennent-ils ? Ils viennent du peuple. Il y a eu une espèce de révolution dans les églises lorsqu'on a fait entrer une troisième voix. Cette troisième voix, c'était le chant du peuple, et pour la faire entrer dans le chant, on s'est servi de la *terza divinità* — il y a le père, le fils, et l'oiseau, le Saint-Esprit. Avant, il n'y avait pas de troisième voix. (*Il donne un exemple de « troisième voix ».*) Si vous avez vu le spectacle hier [1], il y avait Cicciu Busacca, Piero Sciotto, Carpo Lanzi, qui chantaient à trois en faisant des rythmes à trois, à quatre, à sept temps : cela vient de la tradition du peuple...

Il y a eu un moment révolutionnaire dans la musique, c'est l'*alleluiato*. Le peuple avait l'habitude, lorsqu'il chantait dans l'église, de chanter l'alléluia de cette façon (*il chante*). Dans toutes ces variations, il y a une origine ; je vais vous la chanter ; c'est en dialecte, et ça dit : « Oh ! qu'il est bon d'aller avec ma petite sur l'herbe faire l'amour lorsque vient le printemps ; j'aime la chaleur de l'été, la chaleur de la peau de ma fille lorsqu'elle m'embrasse. » (*Il chante : c'est le même air que l'alléluia*). Vous comprenez bien qu'elle est l'origine ; et là-dedans il y a tout : Bach, Carissimi, Vivaldi.

Evidemment, le peuple n'a pas tout fait ; il ne faut pas exagérer, ce serait avoir une mentalité romantique. Mais il faut connaître ce qu'il a fait vraiment, connaître l'origine des choses que nous faisons au théâtre. Lorsqu'on fait un geste, il faut savoir d'où il vient. Il y a des gens qui font les gestes de la *commedia dell'arte*, comme ça (*il montre*), sans savoir pourquoi on fait ces gestes-là.

Au Moyen-Age, il y avait une tradition de fêtes, comme les Saturnales, qui duraient onze jours chaque année. Vous savez ce que c'est ? C'était le carnaval des Romains, au mois de décembre, c'est un rappel du départ de Dionysos qui descend aux enfers. C'était une fête qui ressemblait beaucoup à l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem. Le peuple, déguisé en diables, faisait le procès des gens au pouvoir ; ils faisaient un « jugement dernier » : ils prenaient des gens (natu-

rellement pas de vrais riches, ils ne voulaient pas jouer avec eux, les vrais riches), ils les déguisaient en riches, et il y avait aussi les évêques, les banquiers, le maire de la ville, qui passaient en jugement ; et alors, ils faisaient de grandes marmites, enlevaient les tripes des riches, les faisaient bouillir dans les marmites, des choses incroyables, des pantomines violentes. En France, c'est une tradition qui a été très importante, et on connaît des gravures françaises qui représentent cette fête-là. Le peuple était déguisé en diables-animaux : il y avait le lion, le cheval, le chat, le singe, etc., tant animaux sauvages que domestiques. Il y avait le coq, comme ça (*il montre*). Chez nous, on reconnaît encore les *zani*, parce qu'ils sont encore comme ça. Il y a le *zani gallina*, qui porte ce nom parce qu'il se déplace comme ça ; il y en a un autre qui est mi-singe, mi-oie ; Arlequin est mi-singe, mi-chat, il fait comme ça (*il montre*). La *commedia dell'arte* est née à une époque où la bourgeoisie arrivait vraiment au pouvoir, comme à Venise au XVe siècle...

— *Mais ce dont tu parles là, ça ne concerne que l'Italie, c'est la commedia dell'arte.*

Non, je parlais aussi de la comédie en France, de l'origine des gestes ici. Vous avez eu chez vous, je crois, la plus grande quantité de gens qui ont fait du théâtre populaire au Moyen-Age. Vous savez, rien qu'à Paris, il y avait près de 3000 jongleurs au XVe siècle ; et, à cette époque-là, Paris n'avait pas 200 000 habitants. Alors, les jongleurs, il y en avait partout ; il y a eu de grands jongleurs chez vous : on a découvert des textes très importants, mais personne ne les étudie, parce que votre bourgeoisie, c'est une des plus formidables qu'il y ait eu en Europe ; elle a bien pris soin de détruire tout ce qui existait avant elle, parce que c'était une culture qui l'aurait elle-même détruite. La culture bourgeoise a détruit tout ce qu'il y avait avant.

— *Récupérée ?*

Non, pis encore, elle l'a massacrée, parce que la récupérer complétement, ç'aurait encore été quelque chose de dangereux. Alors, vous avez une bourgeoisie pire que la nôtre : nous avons pu garder des choses, parce que la nôtre est plus idiote.

Mais chez vous, il y a eu des massacres ; je suis étonné, quand je parle avec des gens qui font du théâtre, qu'ils ne connaissent rien de la tradition populaire. Ils s'en foutent ; ils pensent pouvoir tout faire en partant de rien ; ils n'ont pas de bases véritables sur lesquelles démarrer. Au contraire, j'ai eu des contacts par exemple avec Grotowski, on a eu des cours ensemble au Danemark, en Norvège, et lui il connaît bien l'histoire du passé. Alors que tous ceux qui font « du Grotowski » s'en foutent, ils prennent ce qu'a fait Grotowski sans penser à ce qu'il y avait derrière, sans prendre en compte son travail de recherche. Chez nous, il y a eu un type un peu marxiste, qui s'appelait Gramsci — le fondateur du Parti Communiste italien — qui disait : « C'est impossible de savoir où on va, si nous ne savons pas d'où nous venons. »

— *Ça peut être complètement intellectuel.*

Tu penses qu'être intellectuel, ça veut dire connaître le passé ?

— *Non, mais connaître uniquement par les livres, ça l'est.*

Mais ce n'est pas seulement par les livres ! Il faut faire des recherches ; les choses que j'ai découvertes, je ne les ai pas découvertes par les livres. Nous avons fait des recherches dans toute l'Italie. Il y a des groupes qui s'appellent

Nuovo canzoniere, il y en a vingt-quatre maintenant, qui continuent à faire des recherches. Car la culture bourgeoise cherche à nous faire croire que tout existe grâce à la bourgeoisie, que le peuple n'est qu'un bœuf imbécile, incapable de s'élever dans les airs, et s'il essaie, plouf, plouf, il tombe sur les genoux, alors que les aristocrates, il leur suffit de faire trois petits pas, un, deux, trois, et ils s'élèvent dans l'air...
Il faut donc tout comprendre ; dans l'architecture, c'est la même chose : l'origine de l'architecture romane est entièrement populaire. Il faut comprendre la dynamique de ces choses, l'histoire de cette dynamique ; mais ce n'est que lorsque j'ai quitté l'Ecole d'architecture que j'ai découvert ces choses. A l'Ecole polytechnique de Milan, je n'avais pas réussi à le savoir, ils ne me disaient jamais ça.

— *Qu'est-ce que c'est que la culture bourgeoise ?*

Il y a surtout une question d'idéologie dans la culture bourgeoise. Je l'explique tous les soirs au théâtre, je donne des exemples. Tu as vu *Mistero Buffo ?*

— *Non.*

Alors, je peux te redire l'explication que je fais au théâtre. Dans le théâtre du peuple, il y a la tradition épique ; dans la tradition de la bourgeoisie, il y a un théâtre individualiste. C'est la grande école de Stanislavski : lorsqu'un comédien doit s'habiller d'un personnage, jouer un personnage, il faut qu'il trouve dans ses tripes tous les costumes pour s'habiller. Il doit trouver en lui, dans sa mélancolie, sa force, son orgueil, sa petite lâcheté, son grand courage, son humour, etc., prendre tout ça (*il fait mine d'enfiler un manteau*), et voilà : « *Je suis moi-même* le personnage : c'est *moi* qui vous parle, à *vous*, de *mon* problème ; je vous parle de ce qui s'est passé quand j'étais petit, j'ai eu un choc parce que j'ai vu ma mère qui embrassait un homme qui ne ressemblait pas tellement à mon père, ma sœur était tellement belle que j'étais amoureux d'elle, un jour je l'ai vue toute nue, alors j'ai eu un choc aussi, et puis mon frère me faisait peur, etc. »

Voilà, c'est toujours, moi. Moi qui viens parler de moi, de mes problèmes ; et chacun de vous cherche à l'intérieur de lui-même un problème à l'intérieur de lui-même qui pourrait ressembler à celui du comédien. Et c'est toujours : moi, moi, moi, moi, c'est l'individualisme, l'égoïsme aussi, en fin de compte.

Dans le théâtre épique... Pas celui de Brecht : on pense toujours à Brecht ; il explique bien, mais c'est un peu difficile à comprendre : il dit qu'il faut jouer à la troisième personne, sortir de l'individu, de l'égoïsme, de l'individualisme, être une espèce de *buttafuori*, quelqu'un qui est en dehors, et qui vient présenter le personnage dans une « choralité » ; il faut que le comédien détruise la figure même, puis la recompose pour la mettre devant les spectateurs. C'est un peu difficile à comprendre, et surtout pour les comédiens, parce que « être dedans sans être dedans », « être un miroir »..., il devient fou et change de métier !

Alors pour comprendre vraiment le théâtre épique, il suffit de voir le peuple. Le peuple représente toujours une idéologie différente de celle de la bourgeoisie. Il y a chez lui une dimension collective : nous parlons de *nous*, de *notre* problème, des problèmes d'une communauté. Nous cherchons à créer une communauté, comme la *comunione* du théâtre du Moyen-Age : rien à voir avec l'hostie que l'on prend tous ensemble, non, mais il y a toujours la dimension du collectif. Et on est obligé de jouer sur le public, d'écouter le temps, le rythme du public, d'écouter ce qui se passe, d'aller *a soggetto* (*en improvisant*)... Alors, le théâtre épique, ce n'est jamais un théâtre fixé, bloqué, aride, mais un théâtre qui sent les moments à détruire : à chaque fois il faut changer, couper, impro-

viser, avoir des temps différents, il faut que le rythme tienne. C'est comme le pêcheur lorsqu'il prend le poisson, si c'est un vrai pêcheur il ne tire pas tout de suite, mais il lâche un peu le fil, comme ça. Il ne faut pas flatter le public, ou le poisson, et toujours lâcher, il faut aussi avoir le courage de le tirer, de le tenir, en ne donnant pas des trop grands coups, sinon il ne vient que la bouche, et les pêcheurs de bouches, ce ne sont pas de tellement bons pêcheurs.

Tu vois, c'est ça la différence idéologique : le rapport entre *moi* et *nous*.

— *Vous parlez du Moyen-Age, mais la culture populaire n'a pas dû s'arrêter au Moyen-Age ?*

Non, ce n'est pas vrai qu'elle s'est arrêtée là. Mais notre humour, un certain langage, d'où viennent-ils ? Qui a inventé la dimension lexicale ? Vous avez une langue comme la nôtre, c'est-à-dire fausse ; c'est une langue inventée techniquement, et pas pour un besoin direct. On en a choisi arbitrairement les règles ; ce sont des règles fausses, elles ont été faites parce que certaines personnes avaient le pouvoir et qu'elles ont décidé que cela devait être ainsi : nous avons une académie, qui s'appelle la *Crusca*, vous en avez une qui s'appelle..., peu importe. Chaque pays bourgeois a son langage, qui est une exploitation des autres langages. Il y a un grand poète provençal, Marti, qui disait : « Il faut faire une langue *nouée*, apprendre les mots du peuple et les lier de telle façon que le peuple même ne les reconnaisse pas ; il ne sera plus capable de comprendre ce que nous disons ; nous aurons un autre langage, ce sera notre pouvoir et eux seront à notre merci. » Il avait déjà tout compris, Marti. Et Dante Alighieri a fait la même chose, il a été payé pour cela : il ne faisait pas que raconter des histoires, c'était le commencement d'une langue officielle du pouvoir.

Alors, le devoir de chaque intellectuel qui se dit concerné par la lutte des classes, c'est de retrouver le langage, la culture du peuple, de les débarrasser de tous les oripeaux que la bourgeoisie a mis pour empêcher le peuple de se reconnaître. Car ça, c'est la plus grande arme que le peuple puisse avoir. Ce n'est pas moi qui dis ça, c'est Mao Tsé-toung.

Alors, il faut étudier, car à l'école nous avons étudié une autre histoire, l'histoire de la bourgeoisie, l'histoire du pouvoir, etc. Nous devons reconstruire notre histoire, l'histoire du peuple, pour reconstruire maintenant un théâtre moderne, une façon moderne de parler, de faire des chansons. Nous avons écrit quinze pièces de théâtre : dix ont disparu, personne n'en parle plus ; il n'en reste qu'une — *Mistero Buffo* — liée au Moyen-Age. Mais grâce aux recherches que nous faisons chez le peuple, chez les paysans, dans les luttes ouvrières, dans les usines, à la Fiat ou à l'Alfa-Romeo occupée, nous avons fait du théâtre, et nous pensons que ce n'est pas le théâtre de la bourgeoisie, mais un théâtre de lutte des classes, celui des ouvriers et aussi des étudiants.

— *Tu as parlé de la* commedia dell' arte *faite pour la noblesse, mais la* commedia dell' arte *se faisait aussi dans la rue, c'est-à-dire que c'était aussi un théâtre du peuple pour le peuple.*

Non, parce que la *commedia dell' arte* que vous connaissez ici, n'était jamais jouée dans les rues. Les Italiens qui sont venus jouer ici jouaient toujours dans des théâtres. Chez nous, il y avait un théâtre populaire — mais ce n'était pas la *commedia dell' arte* — dans les rues, les cours, sur les places, etc. Et il n'avait rien à voir avec le théâtre professionnel. Parce que *commedia dell' arte*, « comédie de l'art », cela veut dire comédie faite par ceux qui sont du métier, qui sont reconnus comme artistes ; c'est uniquement ceux qui ont été reconnus par le pouvoir qui se sont appelés comédiens *dell' arte*. *Arte*, tu comprends, c'était la corporation des arts dramatiques, c'était ceux qui pouvaient aller jouer chez les comtes, les ducs, etc. Ainsi Ruzzante, au début, était lié à la *commedia*

dell' arte ; puis il y a eu une crise, au moment du mouvement anabaptiste, mouvement social qui tentait de faire sortir de l'exploitation les paysans et surtout les mineurs — il y a eu une grande guerre, racontée par Marx et Engels. Alors, Ruzzante a eu une crise politique, et il a décidé d'aller jouer sur les places. Un soir, quelqu'un, masqué, avec un grand manteau, l'a presque tué avec un gros bâton. Il est mort d'un emphysème pulmonaire...

— *Tu as dit tout à l'heure que c'était le fait des régimes bourgeois de créer des langages artificiels. Il me semble que, en Chine, depuis la Révolution de 1949, les nombreux dialectes qui existaient auparavant ont tendance à disparaître au profit d'une seule langue.*

Bien. Je ne sais pas, je connais seulement ce qu'écrit Lou Sin. Il dit que la difficulté majeure est de construire une langue qui soit vraiment populaire, qui ait une écriture ne permettant pas de reconstruire des situations de classe comme il y a dans la tradition chinoise : il y avait quatre façons d'écrire, chaque classe avait sa façon, et si quelqu'un essayait d'écrire comme de plus élevés que lui, il était tué tout de suite — vous voyez la tradition très particulière à la Chine.
Mais ils maintiennent les dialectes. Les cadres qui vont travailler à la campagne, ils apprennent le dialecte de l'endroit où ils vont. Et Mao Tsé-toung, il parle toujours son dialecte, qui n'est pas celui de Pékin ; et l'autre, Lin Piao (celui qui est parti faire un petit voyage en avion), il parlait dans un autre dialecte. Alors, dans ce contexte, les efforts pour trouver une langue commune sont justes, car ce n'est pas du tout la même opération que la bourgeoisie ; car la bourgeoisie a détruit les dialectes qui existaient au départ.

Une langue commune, c'est un véhicule utile. Moi, lorsque je joue, je joue en italien en général ; et ici, je ne viens pas vous parler en occitan, je cherche à parler français, même si c'est très mauvais.
Il y a un exemple qui est celui de Rabelais ; quand il parle en français, il fait une opération qui maintenant s'est perdue. Il reprend plusieurs expressions qui viennent de dialectes, il enrichit son langage, en une construction pas tellement bourgeoise ; il a cherché à faire une espèce de révolution lexicale, c'est un exemple à suivre...

— *Vous avez joué dans de nombreuses usines ; je pense que ce que vous voulez, c'est que les ouvriers osent eux-mêmes jouer ce qu'ils ont envie de dire. Est-ce que ça s'est produit ?*

... La synthèse que j'ai la possibilité de faire lorsque je mime ou je joue sera plus directe que celle de l'ouvrier. Le théâtre doit être fait par quelqu'un qui sait faire du théâtre, dont c'est le métier. Ce qui est vrai, c'est que nous pouvons apprendre des choses des ouvriers.

Je vais vous raconter un exemple. A Milan, il y avait des ouvriers en grève depuis trois mois, et les gens commençaient à ne plus s'intéresser à leur lutte. Alors on a organisé un enterrement. On a pris une grande charrette — vous savez, chez nous il y a encore la tradition des énormes charrettes noires, avec de l'argent, de l'or, des plumes, des tapisseries — et un cercueil avec un ouvrier habillé de noir dedans. Il y avait une fille qui faisait la veuve, une autre qui faisait la maîtresse, d'autres les enfants du patron, les légitimes, les moins légitimes, puis les ministres, les prêtres, les cardinaux, etc. Les enfants de chœur chantaient devant, il y avait même un orchestre, etc. Ce spectacle s'est déroulé dans la ville même, et les gens n'y comprenaient rien. Les ouvriers gémissaient : « O mon Dieu, il est mort le patron, nous avons perdu notre bienfaiteur ! Oh ! bien sûr il avait mis à la rue des gens qui voulaient travailler, mais après tout c'était aussi un homme, il a péché, que Dieu lui pardonne !... » Il y avait un vacarme

incroyable, la veuve pleurait, l'ambulance était derrière pour prévenir ses malaises. Et la ville ne comprenait pas si c'était vrai ou faux. A la fin ils sont arrivés à l'église ; quand le prêtre a vu arriver les faux prêtres, il a appelé la police pour les empêcher d'entrer. Alors le faux prêtre, qui était un ouvrier, a dit : « Vous voyez, même Dieu ne veut pas qu'il entre dans l'église ! » Après ils sont allés au cimetière, ils ont ouvert un tombeau ; le faux mort ne voulait pas mourir ; il y en a un qui faisait le diable, un autre la mort, etc. Un vrai spectacle...

Alors nous avons repris ça, nous en avons fait un spectacle qui s'appelle *La mort du patron*, et nous l'avons fait tourner dans toute l'Italie. Mais lorsque nous sommes arrivés à Raguse, en Sicile, les ouvriers l'avaient déjà joué quinze jours avant. Et en Sicile, c'est un spectacle encore plus incroyable : il y a des vraies pleureuses professionnelles, qui sont payées pour ça, des pétards, etc.

Donc, nous avons appris des ouvriers, puis les ouvriers ont appris de nous. C'est donc très important d'être près des ouvriers, d'être au service du mouvement, mais pas d'exagérer, de flatter. Il y a des gens qui pensent que finalement ce sont les ouvriers qui vont faire le théâtre, que les comédiens n'auront plus qu'à changer de métier ; c'est idiot de penser ça — c'est littéraire et bourgeois.

— *Ton orientation me paraît assez populiste. Je m'explique : tu fais très souvent référence au concept ou à la réalité de « peuple », alors que toi qui parles aussi de lutte des classes, tu n'es pas sans savoir que le concept de « peuple » est un concept flou. Est-ce que les concepts de prolétariat et de bourgeoisie sont capables de stigmatiser et de désigner la culture dominante que l'ordre bourgeois essaie de nous imposer, de nous inculquer. Je veux dire : est-ce que ces concepts sont capables de cerner le problème d'un théâtre, d'une musique engagée, d'un art populaire ? Quand une fille a posé tout à l'heure une question sur le contenu et la méthode d'une culture bourgeoise, tout le monde a rigolé, mais justement la culture bourgeoise c'est un contenu, une méthode aussi ; ces petits étudiants qui sont en train de te photographier, cette masse de gens qui sont venus à Vincennes alors que d'habitude il n'y a pas autant de monde qui s'intéresse à un théâtre populaire, ne sont-ils pas justement l'un des signes de ce qu'on appelle la culture bourgeoise ? Tu ne trouves pas contradictoire, toi qui fais référence au théâtre populaire, à l'art populaire, qu'on voie ta photo en première page de l'*Officiel des spectacles *? Justement, ce que la bourgeoisie retient de ce que tu fais, c'est le côté spectacle, la performance personnelle.*

Il est exact qu'on est en milieu universitaire, la finalité immédiate de notre discussion, c'est, pour nous, possesseurs d'une certaine culture, de prendre nos responsabilités, de voir quels intérêts on peut servir, ce qu'on veut faire de la culture bourgeoise qu'on a déjà acquise. Quand on parle du Moyen-Age, de la dualité entre mystère sacré et mystère bouffe, on se rend compte que le peuple, quand il assistait aux représentations de la corporation des 3000 jongleurs, savait que c'était un spectacle qui lui parlait ; mais même si les jongleurs étaient très nombreux, c étaient 3000 jongleurs formant une corporation qui avait la hardiesse de ne pas reconduire une idéologie dominante, mais cela ne donnait pas pour autant aux couches populaires le moyen de retrouver elles-mêmes leurs origines ; même si le peuple en avait la vision avec beaucoup de joie au cours d'un spectacle, ou au cours des pérégrinations de cette corporation.

Tu fais une erreur : c'était interdit aux jongleurs d'être dans une corporation. Celui qui volait un jongleur avait droit à l'immunité ; on pouvait tuer un jongleur dans la rue sans être dénoncé ; et les jongleurs n'avaient pas le droit d'être enterrés en Terre sainte...

— *Je disais « corporation », voulant dire que c'était un amalgame de gens qui étaient des marginaux ; ils n'avaient pas de rapports avec les serfs.*

Il y a une grande confusion au sujet du Moyen-Age. On pense toujours que tous les métiers étaient en corporations, et c'est l'école bourgeoise qui nous pousse à faire cette confusion. Il y avait deux peuples pendant le Moyen-Age. Il y avait les exploités, les tisserands qui n'avaient pas le droit d'être dans une corporation, il y avait ceux qui battaient le blé, les paysans, ceux qui teignaient la toile, ceux qui faisaient le travail le plus dur dans les villes, c'est-à-dire les porteurs. Seulement 25 % de la population des villes avait le droit d'être dans une corporation. Il y avait une bourgeoisie qui avait le pouvoir, et des esclaves qui n'avaient aucun droit. Les jongleurs, c'étaient les comédiens des gens les plus exploités. Les troubadours, les ménestrels, c'était autre chose. Il y avait bien quelques jongleurs qui vendaient leur dignité et qui trahissaient leur classe, mais ils n'avaient pas le droit d'écrire, seulement de répéter ce qu'écrivaient les poètes de cour. La lutte des classes était aussi dans la culture.

Quant au populisme, moi, je me sens du peuple, et quand je vais écrire des pièces, je vais chez le peuple, pas pour le flatter mais pour apprendre. Nous avons fait des pièces exprès pour certaines luttes. J'ai expliqué comment Franca (Rame) était allée jouer à la Fiat, pas pour faire du populisme ou du paternalisme. Mais quand le mouvement nous appelle, parce qu'il y a un procès, nous y allons, et avec tous ceux qui sont dans le procès, un jour avant, nous reconstruisons le procès. Moi je fais le rôle du juge, l'avocat fait l'avocat, les ouvriers font les ouvriers, des camarades font la police, et nous jouons. Et lorsque vient le vrai spectacle, c'est-à-dire le jugement, il y a d'énormes rigolades, parce que le public comprend l'hypocrisie du pouvoir. Lorsque le juge parle, personne ne l'écoute, tout le monde se moque de lui, ils connaissent déjà le texte. Je ne pense pas que ce soit du populisme ; va donc dire ça aux ouvriers en Italie, ils te feront des méchancetés ! Tu deviens vraiment un intellectuel qui n'a rien compris ; mais c'est juste que tu dises ça, tu es d'ici, tu ne connais pas...

Aujourd'hui, dans *Libération*, il y a une photo de la « Raza », sur laquelle on voit 4000 ouvriers dans un spectacle. 4000 ouvriers qui ont occupé l'usine, pas pour faire la grève, mais pour faire le spectacle. Le patron leur disait de travailler, mais ils ont répondu : « Non, aujourd'hui nous avons besoin de connaître certaines choses. » Ils voulaient voir à l'usine le spectacle sur la lutte du Chili. Ils disaient : « La lutte du Chili, c'est notre lutte. » Ce sont eux qui disaient ça ; et c'est du populisme, ça ? Je pense que non.

Dans les gens qui font du théâtre chez nous, il y a par exemple Cicciu Busacca, qui a travaillé pendant la moitié de sa vie dans la mine, et puis il est allé sur les places, et le peuple a reconnu en lui un chanteur incroyable, il est venu chez nous et il fait du théâtre avec nous. Un autre était soudeur il y a deux ans, mais il n'est pas venu chez nous simplement parce qu'il était soudeur, mais parce que c'est un chanteur incroyable, il a une voix extraordinaire, une qualité de comédien... Mais il aurait pu être médecin, ce qui est important ce n'est pas qu'il soit un vrai ouvrier ou un médecin, c'est qu'il soit toujours dans la lutte des classes. C'est idiot de se demander si je suis architecte ou mineur ; les ouvriers, lorsqu'ils m'écoutent, ne veulent pas savoir cela, cela ne les intéresse pas, ils cherchent à savoir si ce que je dis est correct, si cela sert leur lutte.

Je vais vous raconter ce qui s'est passé à Sassari. Nous étions en train de faire un spectacle et la police nous a arrêtés ; on nous a mis les menottes et menés en prison. Pourquoi ? Parce que c'était un lieu où on ne devait pas faire de spectacle, on était dans une colonie de l'Italie, et là on ne peut pas faire de spectacle qui permette une prise de conscience. Car il y a une rage immense dans la popu-

lation, les gens en ont marre de leur vie, ils ne peuvent plus continuer comme ça, alors un spectacle peut être dangereux. On nous a mis en prison, croyant que le peuple n'était pas tellement organisé. En effet, il n'y a pas de mouvement politique très important, les luttes sont à un point mort, il y a beaucoup de fascistes, la démocratie chrétienne est très forte. Pour ces raisons, ils pensaient nous garder en prison au moins deux mois. Comment donc sommes-nous sortis ? Le lendemain il y avait 6000 personnes sur la place. Des intellectuels ? Il y en avait peut-être 100 ; le reste, c'étaient des bergers, des paysans, des marins, pêcheurs, ouvriers, étudiants aussi, qui sont venus faire un vacarme incroyable. Ils ont bloqué la police, qui a eu peur ; il y a eu la grève dans toute l'île, la grève à Rome, à Milan, etc., et tout ça pour quoi ? Pour un comédien ? Tu penses, un comédien qui fait du populisme, ça n'est pas la peine...

C'est parce que nous sommes vraiment l'expression du mouvement, l'arme du mouvement, c'est pour ça que nous avons la possibilité d'avoir 90 cercles en Italie. Ce n'est pas nous qui avons créé tout ça, c'est le mouvement. C'est grâce au mouvement que nous vivons, et que nous pouvons venir en France. Et je te répondrai encore que nous payons la salle tous les soirs, là-bas, à Gémier, et que si le public ne vient pas, nous perdons de l'argent. Et ce n'est pas nous qui perdons, c'est le mouvement, c'est lui qui paie les bêtises que nous faisons.

Nous n'avons pas de subventions. Lorsque nous avons payé *L'Officiel des spectacles*, c'est pour faire savoir que nous étions là, parce que nous ne sommes pas venus clandestinement. Car nous avons payé pour avoir cette couverture. Parce que c'est la seule chose qui indique tout ce qui se donne à Paris dans la semaine, aussi bien les choses politiques, ce que fait Mnouchkine, ou le Théâtre de l'Aquarium... Maintenant, dire que je ne suis pas un véritable révolutionnaire parce que mon visage, etc., comme tu as dit — je pense que ce n'est pas honnête, c'est tendancieux...

Samedi 26 janvier 1974.



Un film collectif sur le “bonheur” : “Moi j’dis qu’c’est bien”.

MOI J'DIS QU'C'EST BIEN est le dernier film produit par l'Unité Cinéma de la Maison de la Culture du Havre. Il s'ajoute à une liste de films déjà produits dans des conditions identiques, autour de Christian ZARIFIAN (qui est, avec Vincent PINEL, responsable de l'Unité Cinéma), en collaboration avec un collectif de jeunes lycéens, jeunes travailleurs, ou jeunes chômeurs, habitant le quartier d'Aplemont, et regroupés au sein du CLEC (Centre de Loisirs et d'Echanges Culturels). Travail collectif dans l'élaboration du scénario, dans la mise en place des conditions de tournage, travail collectif dans le travail de montage : tout ceci fait partie d'une conception du cinéma qui nous est proche, et qu'il nous semble important de soutenir. D'autant que, en plus d'être un moment de plaisir, ce travail autour d'un film sur le « bonheur » peut très bien devenir un moment de lutte contre une autre conception du cinéma, une autre conception du travail culturel.

Entretien avec Christian Zarifian.

Cahiers : *Peux-tu nous faire l'historique de la production du film ?*

C.Z. : Oui, mais avant je voudrais rappeler en quelques mots, pour les lecteurs qui ne connaissent pas notre travail, que ce film est le prolongement d'un travail entrepris depuis plus de cinq ans dans le cadre de l'Unité Cinéma de la Maison de la Culture du Havre, c'est-à-dire dans un secteur spécialisé qui produit des films, certes, mais qui également diffuse des films, anime des stages, réunit un groupe de travail permanent, édite une brochure mensuelle, provoque des débats publics, etc.

Le travail de réalisation de films fait donc partie d'un tout, centré sur le cinéma, et l'audio-visuel comme on dit !

Voici pour le contexte ; maintenant je vais essayer de faire l'historique de la réalisation de *Moi j'dis qu'c'est bien*, essentiellement du point de vue de la *méthode ;* car c'est un point de vue qui me semble essentiel dans ce cas.

Donc une demande s'exprime de la part d'un groupe d'adhérents du CLEC d'Aplemont (Centre culturel d'un quartier ouvrier du Havre), avec lesquels nous avons par ailleurs des rapports réguliers et, comme pour les films précédents, l'Unité Cinéma répond à cette demande.

1. Première phase : *élaboration du scénario :*

Une vingtaine d'usagers actifs du CLEC se réunissent le soir pendant trois mois, à raison d'une, deux, parfois trois réunions par semaine, de huit heures à minuit, pour écrire le scénario. Ce travail très abstrait n'a découragé personne, et le groupe n'a perdu aucun de ses membres en trois mois, au contraire !

Alors ces réunions, c'était quoi ? Au début, des réunions un peu informelles, où personne ne savait vraiment où on allait, où les idées fusaient, souvent contradictoires. Puis, peu à peu, le sujet se précisait, l'accord se faisait sur telle ou telle scène.

Dès la première réunion, pourtant, deux désirs très précis s'étaient exprimés : premièrement il fallait faire un film comique, et deuxièmement il fallait faire un film sur les problèmes actuels de la jeunesse. C'est un projet qui paraissait un peu une gageure au départ, parce qu'on était quelques-uns à avoir vu pas mal de films burlesques, comiques, et on se rendait compte que la plupart du temps, ça ne pouvait donner, à la limite, qu'un film anarchisant, un film destructeur.

Bon, on s'est dit : il faut tenir compte de la demande, tenir compte de ce mouvement contradictoire : faire un film comique et parler des problèmes actuels des jeunes. On va essayer de faire un film comique progressiste. On a donc travaillé sur des situations, des scènes que le groupe voulait tourner, et puis un jour le thème de la recherche du bonheur est apparu comme le meilleur fil conducteur possible.

Une précision importante sur la méthode de travail : déjà au niveau de l'écriture du scénario, il y a direction. Les idées exprimées de façon très dispersée par l'un ou par l'autre étaient systématiquement consignées par Philippe (l'animateur du CLEC) et par moi. Dans l'intervalle des réunions, on les rassemblait, on les systématisait, on essayait de les intégrer au scénario en chantier, puis à la réunion suivante ces idées étaient reproposées au groupe sous une forme plus élaborée, plus organisée. Bien souvent, ce travail de systématisation a été critiqué et il a fallu remanier jusqu'à ce que manifestement tout le monde, ou au moins une très forte majorité, soit d'accord.

Donc, préparation minuticuse du scénario, jusque dans les détails (les dialogues quant à eux ont pour la plupart été improvisés au tournage).
Trois mois de discussions sur tous les sujets abordés dans le film : le groupe a déjà beaucoup évolué, la révolte spontanée est devenue réfléchie à force de polémiques, d'engueulades..., sur le sens de telle ou telle scène.

2. Deuxième phase : *le tournage*

Le scénario est prêt, les décors et accessoires sont prêts, chacun a son rôle. On a déjà fait quelques essais avec un magnétoscope pour les problèmes d'interprétation. Une équipe technique de professionnels et semi-professionnels, un peu tenus au courant de l'avancement du projet (là, on a encore des progrès à faire !), vient se joindre à nous et le tournage commence.
Du point de vue strictement technique, rien à signaler, tout se passe bien. Les techniciens sont assez rapidement dans le coup, ils donnent leur avis, ils jouent des petits rôles.
Pour le comportement du groupe face à la caméra (et malgré mes craintes) jugez vous-mêmes ! L'improvisation sur les canevas préétablis devient la règle, car elle donne des résultats très supérieurs au travail d'interprétation plan par plan.

Le scénario est respecté dans ses grandes lignes, mais de nombreux changements de détail sont apportés sur le terrain, en fonction des circonstances et surtout de l'évolution du groupe.

Là encore il y a direction : les membres du groupe les plus actifs imposent une certaine discipline de travail, tiennent compte des demandes de modification. Vers la fin du tournage, ce problème de direction provoque des contradictions assez graves à l'intérieur du groupe : certains parlent de dirigisme, de manipulation, c'est la crise... Tout est mélangé : rancœurs personnelles, problème de la direction, fatigue, etc.. Après d'interminables débats, le problème est posé clairement, politiquement : faut-il oui ou non une direction ? Le tournage reprend malgré tout et se termine sans aucun départ, sans aucune défection.

3. Troisième phase : *le montage*

Là aussi, travail collectif : travail sur la table de montage par groupes de trois ou quatre, plusieurs fois par semaine, et projections pour l'ensemble du groupe de toutes les phases successives du montage à peu près tous les quinze jours. Débats, critiques, à nouveau travail par groupes successifs sur la table de montage, tenant compte des critiques et suggestions, puis projection, etc.
Cette phase est la plus longue : elle dure six mois : certains « décrochent », d'autres se déclarent en désaccord, néanmoins la grande majorité tient jusqu'au bout.

4. Quatrième phase (imprévue) : *la fin du film*

Comme nous le disons et le montrons dans le film, le montage a fait apparaître les insuffisances de la conclusion initialement prévue, qui restait anarchisante. Quelqu'un a eu l'idée de profiter du passage de Colette Magny au Havre pour lui demander de tourner avec nous une scène supplémentaire qui pourrait s'appeler : « Sept mois plus tard ».
Je sais que cette scène est très contestée, et je comprends dans une certaine mesure les réserves ou blocages qu'elle suscite. Pourtant elle est nécessaire pour les raisons suivantes :
— elle rend compte de l'évolution du groupe qui pose tout à fait autrement le problème du bonheur, qui abandonne la problématique bourgeoise (O.R.T.F.) du début et qui part de sa situation et de ses besoins réels ;
— elle est l'inscription dans le film de la méthode de fabrication du film : *les professionnels au service des amateurs ;*

— son inachèvement, ses balbutiements sont à l'image de ce qu'il est possible de faire aujourd'hui en France dans ces conditions.

Cahiers : *Est-ce que tu peux théoriser la production de films que tu fais depuis plusieurs années maintenant au Havre, du point de vue du travail collectif et de la prise de conscience que ça entraîne ?*

C.Z. : La première chose que je veux dire, c'est que ça ne me paraît pas être la seule façon de faire du cinéma. Je ne suis pas là pour faire la démonstration qu'il n'est plus concevable de faire du cinéma autrement ; je pense qu'il peut y avoir des cinéastes progressistes qui fassent des films selon des méthodes classiques avec un contenu progressiste. Ceci dit, je préfère de loin cette méthode que je trouve beaucoup plus riche et juste politiquement, je préfère le travail collectif.

Sur quels principes ?
D'une part, éviter l'écueil de la « caméra au peuple » et l'illusion que, spontanément, le peuple peut faire, comme ça, des choses magnifiques, sans aucun apprentissage, sans aucune direction.

D'autre part, éviter l'autre écueil, qui serait que l'individu Zarifian ou autre, se serve d'un groupe pour faire passer des idées qui lui sont personnelles.

Donc, le travail collectif, depuis la première expérience, a toujours été conçu de la manière suivante : travailler avec un groupe, avec l'idée au départ que ce groupe a quelque chose à dire, mais que ce quelque chose à dire, ce n'est pas spontané, c'est-à-dire qu'il faut tout un travail de réflexion, de synthétisation, de coordination des idées exprimées pour qu'elles deviennent cohérentes. Et ça c'est le rôle propre des animateurs, du cinéaste qui se met au service du groupe.

C'est évidemment quelque chose de fondamentalement nouveau par rapport aux méthodes classiques, c'est-à-dire que là effectivement on part des besoins culturels du groupe et de ce qu'il a envie de dire. Alors effectivement ce n'est pas une méthode valable avec tous les groupes, on peut très bien tomber sur un groupe qui n'a rien à dire. Ce n'est pas une méthode qui est bonne en soi.
Et je pense donc que ça a donné des films — en se basant sur les premiers, parce que celui-là on ne l'a encore pas vraiment diffusé, — des films qui à mon avis sont radicalement différents de ce qu'on connaît, c'est-à-dire des films *utilitaires*, des films qui ne peuvent être projetés et qui n'ont d'effets positifs que dans des milieux comparables à ceux dans lesquels ils ont été faits.

Par exemple, un film fait avec des jeunes travailleurs, le premier qu'on a fait (*On voit bien qu'c'est pas toi*), projeté dans un milieu petit-bourgeois, c'est catastrophique, c'est vraiment le mépris qui se développe de la part des spectateurs.
Inversement, le deuxième film qui a été fait avec des lycéennes, projeté devant des jeunes travailleurs, ça donne : oui, c'est des petites-bourgeoises pleines de fantasmes...

Par contre, projetés dans des milieux comparables, ces films donnent lieu à des débats très intéressants, parce qu'il y a un effet de reconnaissance qui joue.
Alors, c'est pour ça que je dis que ce sont des films utilitaires.
Celui-là, il est peut-être plus ambitieux : les premiers, ils devaient être obligatoirement accompagnés d'un débat parce que ce sont des films inachevés. Celui-là aussi, c'est un film inachevé en grande partie, mais enfin il dit beaucoup de choses à lui tout seul, et de façon explicite.
Donc, je pense que, dans une certaine mesure, il pourra être lâché dans la nature, au moins dans certains cas, quoiqu'on souhaite l'accompagner au maximum. Mais je ne crois pas que ce soit aussi nécessaire que pour les autres.

Cahiers : *Quelles autres différences vois-tu avec les films précédents ?*

C.Z. : Eh bien ! d'abord que celui-ci, dans une certaine mesure, joue le jeu de la narration, raconte une histoire ; l'histoire d'un groupe qui prend conscience. C'est aujourd'hui une des histoires les plus passionnantes qu'on puisse raconter, et en plus, dans le cas précis, ce n'est pas une fiction.

Ensuite, nous nous sommes acharnés à faire un film populaire, c'est-à-dire un film qui utilise non seulement les idées mais aussi les formes culturelles du groupe : langage, comportement, jeu... Dans la vie réelle, les jeunes travailleurs sont très souvent *en représentation,* ils donnent d'eux-mêmes une image déjà mise en forme, déjà travaillée. L'autre jour, après une projection, quelqu'un nous disait qu'on avait fait du Guy Lux sur des idées de gauche : on s'attend à ce genre de réactions qui manifestent un mépris complet du peuple ; ces gens sont tout juste bons à s'extasier devant un film qui leur donne à voir le peuple comme *objet,* avec ses aspects délicieusement folkloriques, mais que des jeunes travailleurs deviennent *sujets,* là rien ne va plus ! Où allons-nous ? que deviennent les intellectuels et leur spécificité ? que devient la division du travail ?

Un film populaire, donc, et les projections que nous avons faites dans des milieux d'origine ouvrière ou paysanne (projections qui ont provoqué un grand enthousiasme) nous prouvent que nous avons en grande partie réussi. Pourtant je ne pourrais pas te dire pourquoi, je ne peux pas le théoriser vraiment. Ce qui est sûr, c'est que je suis en complet désaccord avec ceux qui pensent que l'idéologie dominante domine complètement. C'est archifaux ! Il y a dans la jeunesse un énorme mouvement de révolte contre l'idéologie bourgeoise, et si les intellectuels voulaient bien enquêter un peu, ils verraient que ce mouvement de révolte, malgré sa confusion, produit des effets et des modèles positifs. Une alternative positive : spontanéité, collectivisme, etc.

Un mot pour terminer, à l'intention de ceux qui ne manqueront pas de taxer notre film d'idéologisme et de lui reprocher de ne pas montrer les masses en lutte au cours d'une grève ou d'une manif, ou dans les phases les plus aiguës de la lutte des classes ! Comme si la lutte des classes se réduisait à ça, comme si elle n'était pas quotidienne, dans l'usine, à l'école, mais aussi au-dehors, dans les rapports familiaux, avec les copains, dans les conceptions antagonistes de la vie ! La classe ouvrière ne doit pas être un simple objet de figuration dans des luttes exemplaires ou paroxystiques, elle a aussi une vie quotidienne !

Le film MOI J'DIS QU'C'EST BIEN est fait pour être diffusé. Pour tous renseignements, s'adresser à l'Unité Cinéma de la Maison de la Culture, 76000 LE HAVRE.

Débat avec le groupe

Cahiers : *Pourquoi est-ce que le projet du film vous intéressait ?*

Hervé T. : Ça vient du fait qu'on allait au CLEC (Centre de loisirs et d'échanges culturels) et qu'on n'y faisait rien de concret. Il n'y avait pour ainsi dire pas d'activité intéressante, alors l'occasion de faire un film c'était vachement bien. Voilà, ça a commencé comme ça.

Faire un film c'était l'occasion de faire un truc qui plaisait à la majorité du groupe. Tout le monde était d'accord là-dessus ; il n'y avait pas de problème.

Si on nous avait dit : « On fait de la poterie à 50 », moi je serais venu pour casser les pots, pas pour les faire. J'en ai rien à foutre. Avant on venait au CLEC pour rien, fumer une cigarette avec des copains, alors que là c'était pour quelque chose. Autre chose qu'une partie d'échecs où le « mat » est passif !



Ghislaine : Si tu veux exprimer quelque chose dans un pot, moi je veux bien, mais avec un film c'est quand même un peu plus facile.

Didier : Ce qui est important, c'est que c'était collectif. Ça nous a permis de nous réunir pour faire le scénario et puis pour le tournage et le montage : tout était collectif. Çà nous a permis de discuter sans arrêt : d'avancer politiquement. Avant on venait là uniquement pour consommer, à tous les sens du terme : des activités comme des boissons, alors que maintenant on prend part à la vie du CLEC.

Cahiers : *Est-ce que tu pourrais parler aussi du tournage, du montage et de tout le reste ?*

Didier : Pendant presque tout le temps il y a eu une lutte entre deux lignes. Par exemple, pour la scène Colette Magny, il y avait une ligne qui disait que cette scène était importante parce qu'elle abordait le problème du bonheur de façon concrète en partant des besoins de chacun. Une autre ligne disait qu'elle était inutile et que le film, tel qu'il était, suffisait, c'est-à-dire qu'il n'abordait pas le problème du bonheur tel qu'il devrait être abordé.



Dominique : Il y a eu aussi des discussions sur le thème de la manipulation.

Didier : Oui, enfin il y avait certains membres du groupe qui disaient que les gens qui faisaient le film étaient incapables de le faire par eux-mêmes et qu'il y avait donc automatiquement une manipulation directe de quelques individus : c'était ramener à zéro

toutes les initiatives du groupe et cela voulait dire que les gens qui faisaient partie du groupe étaient incapables de prendre leurs affaires en main.

Ghislaine : Les gens qui parlaient de manipulation au cours du tournage, ils étaient pleinement dans le coup malgré les divergences, mais c'est au cours du montage que les contradictions sont apparues plus nettement et que certains se sont désintéressés du film (une petite minorité).

Cahiers : *Comment ça s'est passé pour la préparation ?*

Ghislaine : Dans le groupe qui a commencé à travailler au scénario il y avait des gens qui venaient de milieux très différents. Il y avait, mélangés : des écoliers très jeunes, des ouvriers, de jeunes intellectuels, etc., et si ça n'a pas fait beaucoup progresser ceux qui avaient déjà un certain niveau de conscience, le film a permis aux autres de les rattraper au niveau de la conscience politique et de créer ainsi une unité, et ça a été très important parce que sans ça on ne ferait pas tout ce que l'on est en train de faire en ce moment par exemple vis-à-vis du CLEC.

Cahiers : *Est-ce que, au moment où vous faisiez le film, vous aviez déjà une idée pour qui vous le faisiez en dehors de vous, où c'est évident qu'il a été très utile ?*

Ghislaine : Là-dessus, je pense qu'on ne sera pas tous du même avis. Mais enfin, pour moi, ce qui est important c'est d'abord qu'il ne soit pas fait pour des cinéphiles. Et ça c'est clair, ça se voit !

Ensuite, je souhaiterais plutôt le voir passer dans des milieux prolétaires que dans des milieux culturels et je pense qu'il y sera d'ailleurs beaucoup mieux compris. C'est ce qu'on a pu voir par les projections qu'on a déjà faites : deux à Aplemont et une à la Maison de la Culture qui était remplie de petits cultureux.

Cahiers : *Moi, je pense que si vous l'avez passé à la Maison de la Culture devant un public cultureux rodé et en plus réviso, c'est évident qu'il ne pouvait être que contre. Mais s'il est contre, c'est pas parce qu'il est mal fait. Ça, en fait, c'est un argument qui en cache un autre. L'argument réel, c'est effectivement que c'est un film qui n'est pas fait selon les normes que les cinéphiles attendent dans le sens où il n'est pas fait par un maître.*

Sylvie : On nous a reproché que l'image n'était pas belle !

Cahiers : *C'est vrai des fois, il y a le son qui est un peu fatigant, mais les images sont belles. Mais le problème n'est pas là. Le problème, c'est que d'une part, en vous attachant au thème du bonheur, vous avez essayé de l'épuiser en disant que c'est un problème de société, de classes, d'exploitation, de libération..., ce que les cinéastes qui font de la cinéphilie ne font jamais : le thème du bonheur ils l'auraient abordé de façon tout à fait métaphysique (l'homme est beaucoup trop complexe pour arriver au bonheur !), et d'autre part ça, ce sont des idées qui ne plaisent pas aux gens qui s'occupent de culture. Alors si le film ne s'adresse pas à tous ces gens-là, à qui s'adresse-t-il ?*

Sylvie : Moi je pense que les gens à qui il est destiné, ce sont des gens qui fréquentent des foyers de quartier du style de celui d'Aplemont.

Didier : Je ne suis pas d'accord ! C'est très ouvriériste, je trouve ! Je pense qu'il s'adresse aussi beaucoup à la jeunesse intellectuelle, aux lycéens, et la scène de la culture, je pense que c'est important qu'elle soit vue en milieu intellectuel.

Cahiers : *Moi, je pense que c'est un film pour les jeunes, d'autant plus que j'ai l'impression que maintenant la démarcation entre les jeunes lycéens et les jeunes ouvriers n'est plus la même qu'avant : jusqu'à un certain âge les différences entre les origines sociales jouent moins que lorsqu'on est installé dans la vie réellement ; et en particulier sur l'approche d'un problème tel que celui du bonheur, c'est-à-dire la voiture, l'argent, la culture..., les jeunes ouvriers ou lycéens doivent avoir les mêmes désirs même s'ils n'ont pas les mêmes moyens de les réaliser.*

Didier : Dans le film, on voit l'unité qu'il y a dans le groupe qui est constitué de lycéens et d'ouvriers et c'est très important pour un public d'intellectuels de voir ça. Moi je pense que l'intérêt du film est tout à fait différent en milieu intellectuel et en milieu ouvrier.

Cahiers : *Est-ce que vous pensez que ce film pourra passer devant des ouvriers en lutte, devant ceux de Lip par exemple ?*

Tous : Bien sûr, devant tous les ouvriers !

Sylvie : Pourquoi poses-tu cette question, pourquoi Lip ?

Cahiers : *Parce que Lip c'est une certaine image de la classe ouvrière, celle qui a les formes de lutte les plus avancées et aussi parce qu'ils ressentent le*







besoin d'avoir des produits culturels, des films comme celui-là, fait par des gens du peuple, sur le peuple et ses luttes. Et je pense que dans ce film se reconnaîtront aussi bien les jeunes ouvriers et ouvrières que les vieilles ouvrières qui ont déjà trente ans d'usine : elles se reconnaîtront dans la spontanéité.

Sylvie : Mais est-ce que les travailleurs en lutte ont besoin de voir ce film ? Est-ce qu'il ne faudrait pas plutôt leur en montrer un autre ? Parce que le nôtre, c'est pas vraiment directement une lutte.

Cahiers : *Ce n'est pas une lutte, d'accord, mais c'est quand même un film sur des gens qui se révoltent et qui n'acceptent pas l'idée de bonheur que la télévision diffuse.*

Racontez-nous alors maintenant l'évolution de la prise de conscience à l'intérieur du groupe et l'évolution du groupe par rapport à l'extérieur, au CLEC, à la Maison de la Culture, à l'appareil culturel.

Philippe : Bon, alors en gros il y a eu quatre phases :

— d'abord pendant l'élaboration du scénario : prise de conscience par un certain nombre de personnes ;
— ensuite pendant le tournage : contradictions au sein du groupe qui portaient notamment sur le problème de la direction ;
— ensuite lutte pour le contrat qui devait être signé entre le CLEC et la Maison de la Culture, c'est-à-dire en fait lutte contre la censure du film ;
— enfin, dernière phase après la fin du film, prise de conscience d'une partie du groupe de la nécessité d'un travail politique et d'une liaison aux masses.

1. La première phase : A chaque fois qu'il y avait une idée qui était émise, elle était discutée : qu'est-ce que ça voulait dire, à quoi ça correspondait... Bon, c'était ce qu'on peut appeler l'élévation du niveau de conscience.

Par exemple avec l'argent, au début on voulait faire une fin qui était : la camionnette se barre, a un accident, tout l'argent prend feu ; et puis ça on l'a discuté et on a trouvé que c'était complètement « con », c'était faire le jeu de la bourgeoisie. C'est pas parce qu'on avait détruit l'argent qu'on avait changé quelque chose. Le problème s'est donc posé : qu'est-ce qu'on faisait à la suite du hold-up ? qu'est-ce qu'on faisait avec l'argent : est-ce qu'on le gardait pour nous et qu'on devenait des riches ? est-ce qu'on le détruisait ? etc. Donc sur des tas de scènes comme ça il y avait discussion et élévation du niveau de conscience.

2. Ensuite la deuxième phase : C'était pendant le tournage où des contradictions au sein du groupe sont apparues, en particulier sur la question : qui

dirige ? et quelle direction ? Alors là, Christian, moi et deux autres personnes du groupe ont été directement mises en cause. Pourquoi ? Parce que direction, cela voulait dire pour certains des gens qui manipulent et qui obligent les autres à avoir des idées qui ne sont pas les leurs. A cela s'opposait une autre position qui était que dans un groupe il faut une direction qui impulse, qui propose des idées qui sont discutées, puis vérifiées et une fois qu'elles sont vérifiées il en ressort une pratique juste.

Sylvie : Moi je crois que la contradiction, à ce moment-là, c'est qu'il y avait des gens qui parlaient de manipulation et d'autres qui parlaient de direction. Le problème, c'est que ça a été vachement long et que ça n'a pas pris tout de suite des formes aussi claires que ces alternatives. Au début, ça a pris des formes psychologiques de lutte contre des individus, etc., il y avait des arguments comme quoi pour untel c'était dans son caractère, que c'était un salaud par nature... ; ça a pris des formes vachement confuses et il y avait plein de gens qui étaient complètement paumés qui n'arrivaient pas à analyser ce qui se passait.

Cahiers : *Comment ceux qui ont rallié la thèse de la manipulation se sont-ils aperçus que ce n'était pas ça ?*

Sylvie : Ils ne l'ont jamais ralliée vraiment ; pour la majorité du groupe, en fait, il y avait confusion entre les problèmes personnels qui se posaient à ce moment-là et ce problème de direction. Au bout du compte, de part et d'autre il y a quand même eu prise de conscience que ces problèmes recouvraient des problèmes politiques et par exemple maintenant ceux qui pensent toujours qu'il y a eu manipulation, ils l'expriment aussi en termes politiques, ils disent que c'est une ligne politique qui a voulu s'imposer et que eux ne sont pas d'accord avec cette ligne politique.

Philippe : Bon, ça c'était la deuxième phase. Maintenant ce tournage est terminé et il y a la période du montage.

3. La troisième phase : La contradiction au sein du groupe continue et apparaît de plus en plus clairement : une partie du groupe, quatre ou cinq personnes scissionnent complètement de l'ensemble du groupe.

Mais le montage se poursuit et la direction de la Maison de la Culture nous dit (enfin elle nous avait déjà prévenus un peu pendant le tournage) qu'il faudrait faire un contrat parce que, entre deux Associations qui collaborent (le CLEC et la M.C.), il faut toujours un contrat. En fait ça recouvrait tout à fait autre chose : c'est que le CLEC d'Aplemont n'était pas tout à fait dans la ligne des appareils culturels du P.C. et la M.C. voulait prendre ses précautions, c'est-à-dire se réserver le droit de censurer le film.

La Maison de la Culture nous donne donc un contrat dans lequel il y avait un article disant qu'en cas de désaccord de l'une des parties le film serait censuré. Alors là il y a eu une mobilisation de l'ensemble du groupe disant : mais ce n'est pas possible, on ne va pas interdire le boulot qu'on a fait ! Il y a donc eu une mobilisation formidable qui a abouti à la suppression pure et simple de l'article 4 du contrat. Ça c'était la troisième phase, où pas mal de gens se sont aperçus de ce que pouvait être le révisionnisme dans un appareil culturel.

4. La quatrième phase : Le film est terminé, il commence à sortir ; que devient le groupe ? Une partie s'est un peu retrouvée dans la nature, s'est sentie moins mobilisée. Une autre partie, environ cinq ou six personnes, s'est posé le problème du travail politique direct.

Sylvie : Tu en oublies une bonne partie qui essaient de faire autre chose et qui ne sont pas du tout « dans la nature », qui se sentent tout à fait mobilisés !

Cahiers : *Est-ce que vous pourriez reparler de la diffusion du film, et son impact ?*

Philippe : A mon avis le film ne doit pas être lâché dans la nature, parce que l'évolution du groupe on ne la voit pas suffisamment : tout ce qu'on raconte en ce moment, les luttes qu'il y a eu à l'intérieur comme à l'extérieur du groupe, on ne les voit pas. Et ça je pense qu'il faut le dire, parce que ça aide beaucoup à la compréhension du film et ça montre en plus, par cette expérience, que les gens évoluent par la pratique.

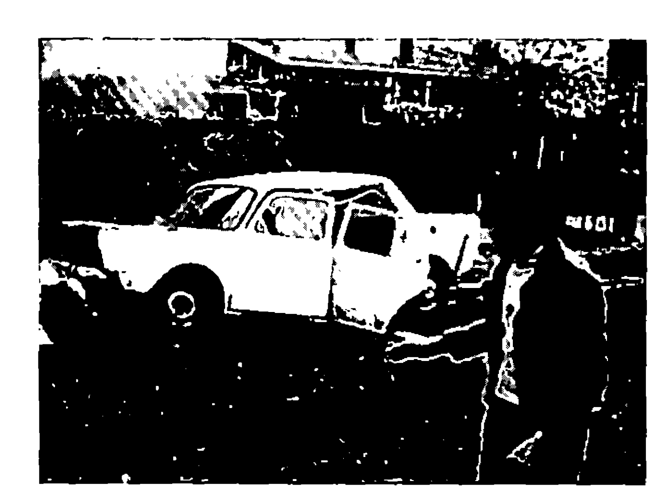
Didier : Rien que la scène de Colette Magny, je pense qu'elle serait très difficilement comprise s'il n'y avait pas de débat et qu'il faut donner des explications sur cette scène.

Sylvie : Mais l'important ce n'est pas tellement ce que fait le groupe en dehors du film, c'est ce qu'il dit dans le film !

Didier : A mon avis, le premier intérêt du film c'est de montrer comment un boulot comme on l'a fait arrive à faire se transformer un groupe, parce que ce film c'est avant tout un groupe qui se transforme.

Sylvie : D'accord. Mais si on va projeter ce film pour aussitôt quitter le terrain du film et pour dire :







« Bon, sur ce qui est contenu dans le film, on passe, mais si vous saviez ce que fait ce groupe maintenant, si vous saviez l'effet que ça a eu sur les gens ! », ce serait vachement dommage !

Cahiers : *Moi je voudrais revenir sur ce que tu as dit tout à l'heure : « On s'est transformés en fonction d'une pratique. » Bon. Ce qu'on voit dans le film, c'est que vous vous êtes transformés en prenant le temps de réfléchir collectivement sur des problèmes que vous vous posiez avant de façon individuelle, et ça on le voit dans le film, on voit les discussions, on voit la progression des idées, et là-dedans le film n'était qu'un support, le support de la mise en pratique, du passage de la recherche individuelle à la recherche collective d'une solution. Le fait que le film soit le support de ça, c'est clair quand on voit la caméra dans le champ.*

Ce qu'il faut voir aussi, c'est qu'il ne faut pas avoir une conception de type perfectionniste ; il ne faut pas croire que, à la limite, le film n'est qu'un prétexte à prendre conscience.

Aujourd'hui, une fois que le film est fait, il va être diffusé, il ne faut pas avoir l'idée que le film n'est qu'un prétexte formel pour se réunir, pour discuter, pour mettre en forme vos idées et pour s'apercevoir qu'on peut prendre conscience comme ça, que le bonheur n'existe pas dans la société capitaliste et qu'il faut lutter.

En fait, le problème qu'on pose c'est celui de la diffusion du film, du contrôle du film par ceux qui l'ont fait, c'est-à-dire qu'ils puissent faire passer leur discours sur le film si tant est que le film n'a pas un discours suffisant par lui-même. Moi je pense que le film en tant que tel est déjà un produit que les gens vont juger et par rapport auquel ils vont devoir se démarquer tant sur le contenu du film que sur les méthodes collectives mises en œuvre dans la fabrication. Donc diffuser le film, c'est faire en sorte qu'il soit jugé en tant que film nouveau, mais c'est aussi accompagner la diffusion par une sorte de bilan de tournage, la situation avant et après le film, du point de vue de ceux qui l'ont fait, pour que le public ait aussi à prendre parti là-dessus. Mais le film ce n'est pas seulement un prétexte, c'est aussi un produit qu'on peut considérer comme fini. L'idée que nous, en tant que spectateurs, on en tire, c'est qu'il est possible de faire des films qui ont un impact sur la réalité des gens, donc qu'il est possible de faire du travail culturel en lutte, et c'est ça qui est quand même une idée extrêmement importante, même si ce n'est pas l'idée fondamentale. L'idée fondamentale, on sait bien que c'est que les jeunes s'organisent sur la base de leurs problèmes, mais du point de vue du

travail qu'on fait sur le front culturel, votre expérience nous confirme dans l'idée qu'il est possible d'avoir une intervention des jeunes travailleurs sur le front de la culture et que celle-ci n'est pas réservée au monde bourgeois.

Hervé D. : Moi j'ai vu le film deux ou trois fois mais je n'y ai pas participé. J'ai quand même assisté à plusieurs prises de vues pendant le tournage et je me suis rendu compte que le groupe progressait par rapport à ce qu'il était au début du film, mais je ne suis pas d'accord avec la scène de Colette Magny : à mon avis elle est intéressante parce que c'est la seule scène où les participants sont naturels, où ils s'expriment comme ils le peuvent, c'est-à-dire souvent avec difficulté. Il y a aussi le problème que, comme disait Fernand, à un moment dans le film ils ont tout détruit et qu'il fallait qu'ils construisent. Mais en fin de compte, je ne pense pas, après la scène de C.M., qu'ils aient construit grand-chose. Ils se sont exprimés, ça a peut-être apporté pour le participant, mais à mon avis ça n'a rien apporté au spectateur.

Patrice : Moi je ne suis pas d'accord parce qu'on les voit s'amuser pendant tout le film et à la fin du film on les voit qui discutent : c'est là qu'on s'aperçoit vraiment qu'il y a eu prise de conscience.

Didier : On peut se demander pourquoi cette scène n'est faite que de balbutiements, il y a sûrement des raisons à ça ?

Philippe : Oui, en fait tu as raison quand tu dis ça, c'est une autocensure du groupe. Si le groupe avait dit clairement, explicitement, où il en était, à ce moment-là le film ne serait jamais sorti. Le tournage de la scène tombait en plein dans la lutte du contrat. C'est pour ça qu'on balbutie pour essayer de trouver nos mots, on se censure volontairement.

Sylvie : Il faudrait dire aussi que les gens du groupe qui étaient plus avancés et qui voulaient faire cette scène n'ont volontairement pas voulu se couper du reste du groupe en étalant tout ce qui était acquis pour eux sur le plan de la prise de conscience politique.

Cahiers : *Qu'est-ce que vous faites maintenant au CLEC ?*

Hervé D. : Après le film il y avait une certaine ambiance au CLEC et on a décidé de sortir un journal. Moi je n'ai pas participé au film mais j'ai rallié ce groupe sur l'idée du journal.

On s'est mis à travailler très fort dessus, et ça, c'est très important. Au bout d'un certain temps on l'a soumis à l'approbation du Comité de gestion. Ça a été assez décevant ! Il y a eu des arguments complètement fantaisistes de la part de gens haut placés dans la mairie, des adjoints au maire, etc. Ils prétextaient qu'il y avait des fautes de frappe, des fautes d'orthographe, que le journal était un torchon, que le titre *Tout va bien* ne serait pas compris de la majorité des ouvriers d'Aplemont (le quartier du CLEC), à croire qu'ils les prennent tous pour des imbéciles !

Ghislaine : Oui, leur argument favori c'était que notre journal ne serait pas compris par la population d'Aplemont !

Hervé D. : Après, malgré l'interdiction du Comité de gestion, on a décidé de faire sortir le journal par nos propres moyens après l'avoir amélioré de deux pages : un éditorial qui racontait la censure, ce n'est pas très doux, et une bande dessinée sur l'attitude des membres du P.C. au Comité de gestion. En ce moment on est en train de distribuer le premier numéro, mais le deuxième est en cours. On va le soumettre encore une fois à l'approbation du Comité de gestion et on pense qu'il sera accepté, sinon ça pourra faire beaucoup de bruit dans le CLEC.

Hervé T. : Faut qu'on essaie de pas faire trop de fautes d'orthographe !

Jean Carles : Oui, mais c'est vrai que les gens qu'il y a dedans, ce sont des maos qui manipulent les autres sur une idée précise.

Hervé D. : Moi j'ai fait partie du journal et en aucun cas on ne m'a fait dire quelque chose dans les articles que j'ai écrits.

Ghislaine : Les articles sont toujours passés tels que les gens qui les écrivaient les concevaient, ce qui n'empêche pas les discussions à partir du moment où il y a des membres du groupe qui ne sont pas d'accord. Et puis, de toute façon, il n'y a aucun empêchement à ce que quelqu'un revienne sur sa position. Par exemple : à l'intérieur du Comité de gestion, il y a quand même des gens qui nous ont fait des critiques valables et on a essayé dans notre deuxième numéro d'en tenir compte. Ça c'est très important vis-à-vis de ceux qui nous ont critiqués pour qu'on améliore notre journal.







POST-SCRIPTUM

Depuis la date de l'entretien avec le groupe, les événements se sont précipités au CLEC d'Aplemont :

— à la suite de la parution du journal, malgré l'interdiction et sous d'autres prétextes fantaisistes, cinq membres du Comité de gestion (participants du film) sont exclus du Comité de gestion de façon antistatutaire ;

— mobilisation des adhérents du CLEC qui recueillent un nombre de signatures suffisant pour exiger la convocation d'une Assemblée générale ;

— le Comité de gestion se réunit en catastrophe sans prévenir tous ses membres et décide l'exclusion des « cinq » en tant que simples adhérents du CLEC (mesure également antistatutaire). La convocation de l'Assemblée générale est renvoyée à une date indéterminée ;

— la mobilisation se poursuit : des tracts sont rédigés et distribués, des banderoles apposées sur le bâtiment du CLEC ;

— le Bureau du Comité de gestion décide la fermeture temporaire du CLEC sous des prétextes futiles. Bel exemple de gestion « démocratique » ;

— les choses en sont là. Des tracts explicatifs et des pétitions circulent pour exiger la réouverture du Centre et la réintégration des membres exclus.

FONCTION CRITIQUE :

HISTOIRE D'ENONCER

Qui dit quoi, mais où et quand ?

« Néanmoins, n'importe quelle classe, dans n'importe quelle société de classes, met le critère politique à la première place et le critère artistique à la seconde. »

Mao

1. Une idée à détruire.

Il faut en finir avec une idée reçue : le souci de la « positivité » (positivité d'un message ou d'un héros) appartiendrait en propre aux propagandistes, hommes de parti, grands dinosaures sectaires et jdanoviens. Elle ne serait que l'obstination démodée et lassante à exiger des héros conscients, des messages clairs, une ligne politique précise. En conséquence de quoi, elle serait (au sens religieux) édifiante et, comme on dit, « lourdement didactique ». Au lieu de quoi, en 1974, les cinéastes bourgeois (Malle, Cavani, etc.) procéderaient à une sorte de « décodage », oubliant jusqu'à la volonté de prouver quoi que ce soit. Fascinés par l'inexplicable, ils n'expliqueraient effectivement plus rien, se contentant — soutenus, valorisés, par une critique servile [1] — d'« oser montrer » ce qui était hier encore caché (le sexe et la politique et ce qui passe pour être leur lieu d'articulation privilégié : le fascisme). Leur courage serait vanté et on leur saurait gré d'en finir avec tout manichéisme et d'offrir, dans un délicieux suspens du sens, des dossiers tragiques, du type de ceux que la télévision ne cesse de rouvrir : l'occupation, le racisme, le fascisme. Leur positivité résiderait à la limite en ceci qu'aux explications reçues, ils substitueraient un manque ou une pléthore d'explications. Trop ou trop peu.

1. Exemple de critique « impressionnable » : Bory (à propos de Cavani) : « Là où la raison se révèle impuissante, où la logique s'évanouit, où la morale n'a rien à voir, là où règnent l'obscur, l'inconscient, l'inavoué et l'inavouable, comment analyser ? Mieux vaut montrer. »

Nous n'avons pas l'intention de remplacer *leur* « ambiguïté » (autre mot fétiche) par *nos* certitudes, fussent-elles marxistes-léninistes. Rétablir face à Malle la vérité et la noblesse de la Résistance (qu'il ne nie pas), ou face à Antonioni ou

Yanne les grandioses réalisations du peuple chinois (qu'ils admettent parfaitement — tout comme Peyrefitte), est une démarche correcte mais défensive, une démarche minimum. Car l'ambiguïté n'est pas un manque de savoir ou un savoir mal assuré (auquel cas il suffirait — armé d'un savoir supérieur, voire absolu — de combler les blancs), c'est un *autre* type de savoir. Malle et Cie ne sont pas les cinéastes de l'inexplicable (malgré leurs déchirements intérieurs), ils sont les cinéastes de *l'inexplicite.* L'inexplicite n'est pas le contraire de la positivité, il en est une forme (et même, dominante).

Cela peut se dire autrement : chaque classe possède son propre style de lutte idéologique, sa façon à elle de rendre sa conception du monde, ses idées, positives. Positives : c'est-à-dire efficaces, appropriables, utilisables. La propagande bourgeoise ne se fait pas comme la propagande révolutionnaire, ni l'information, ni la critique, ni l'art.

L'idée à détruire est donc celle-ci : la positivité comme cas particulier ou séquelle du passé. Il n'y a pas d'un côté le « système » (art ou commerce, art *et* commerce), et de l'autre les films « militants » (politique sans art ni commerce). La positivité n'est pas l'exception mais la règle. C'est *l'ensemble* des films qui milite.

2. Un film est toujours positif pour quelqu'un.

Une classe rend ses idées positives, sa conception du monde « naturelle ». Cela veut dire qu'elle les met en situation (et quand il s'agit de cinéma — en scène) d'une manière telle qu'elles soient non seulement lisibles, reconnaissables, mais appropriables, transformables en quelque chose d'autre, en force matérielle par exemple. Prenons des idées comme : « Les mobiles de nos actions sont décidément bien impénétrables », ou « Il y a, c'est sûr, du bourreau et de la victime en chacun de nous » — deux stéréotypes à la mode (rétro) ; elles peuvent très bien revêtir une formulation négative ou indécidable, elles n'en sont pas moins des idées positives *du point de vue* de la bourgeoisie et de ses intérêts immédiats.

Et ces idées sont d'autant plus nocives qu'elles ne sont jamais explicitées dans le corps du film. C'est le spectateur hystérisé qui tire « librement » la leçon qu'on lui souffle, qui découpe selon les pointillés qu'il ne voit pas. Le discours implicite du film (sur l'usage sauvage de la connotation, voir *infra* le texte de P. Bonitzer) déchaîne en retour chez le spectateur un délire interprétatif qui lui fait oublier la pauvreté et la banalité (parfois la bêtise : Cavani) de la leçon [2].

2. Il en va ainsi de la publicité où comme l'a suggéré P. Bonitzer, la manipulation que constitue le message publicitaire se présente de moins en moins comme une technique honteuse de conditionnement mais exige d'être reconnue, étudiée, *désirée* comme telle. La publicité sait, elle, ce qu'il en est du désir, donc du signifiant.

En quoi poser la question de la positivité, ce n'est pas (pas seulement, pas exactement) poser celle du sens, de la signification ? C'est que la question de la signification est, prise en elle-même, une question insensée, sans enjeu. On s'est battu, dans les *Cahiers*, sur le mot d'ordre : « Un film ne se voit pas, un film se lit. » Sans doute. Mais cette lecture, cette recherche ici d'« éléments discrets », là de « bits » d'information, ne servirait pas à grand-chose (sinon à alimenter une grande rumination universitaire et à nourrir des sémiologues), si l'on ne savait pas ce qui se passe du côté du récepteur. Le critique doit savoir lire un film ; il doit aussi savoir comment lisent les autres, les non-lecteurs. Et pour le savoir, un seul moyen : l'enquête. Car il ne s'agit pas seulement de réintroduire le récepteur dans l'étude de la communication, ni un récepteur abstrait (le public en général), ni même un récepteur concret (tel groupe social, tel individu) ; ce qu'il faut penser, c'est que le récepteur est aussi autre chose qu'un récepteur.

qu'il est — *tout comme le film qu'il voit* — pris dans la lutte des classes, qu'il en est un acteur. Et c'est à partir de cette lutte et de ses péripéties que se pose pour tous les films le problème de la positivité. Pour qui ? Contre qui ? A partir aussi de cette lutte qu'on peut commencer à répondre.

3. 1974 : Même pour Pariscop[3], il existe des films politiques.

Pour qui ? Contre qui ? Ce n'est pas notre dogmatisme ou notre goût des oppositions tranchées qui parle. Car cette question, celle de la positivité, la bourgeoisie ne la pose jamais (sous peine d'avoir à affirmer la nature de classe de son pouvoir) mais elle y *répond* toujours. Et aujourd'hui plus que jamais. En 1974, dans toute l'épaisseur[4] du système de production et de distribution des films, en France et sans doute en Italie, l'initiative appartient aux cinéastes de droite. A travers tous les films réactionnaires, passéistes, fascisants (ou mous, fascinés par le fascisme, donc — et c'est ce qui est grave — incapables de *lutter* contre lui), c'est un programme ambitieux (politique, idéologique, *formel*) que se fixent les Malle, Oury, Yanne et Cie : proposer une nouvelle image, un nouveau *typage* de la France et de ses habitants, les Français, représenter à l'écran le « Français moyen » et ses deux Autres (les deux objets de son racisme de moins en moins latent) : le non-Français (l'étranger) et le non-moyen (l'exclu, le marginal). Autrement dit : idéologues et artistes bourgeois travaillent d'arrache-pied à la constitution d'une nouvelle image du *peuple français*[5].

Conséquence de ce glissement de terrain (mort de l'idéologie gaullienne, mort de Pompidou, crise du discours humaniste bourgeois, obligation de le rafistoler) : on ne peut plus se contenter de critiquer le cinéma dominant comme on l'a fait pendant des années, en lui faisant honte de ne pas « coller au réel », d'oublier certains sujets, d'en forclore ou d'en refouler d'autres. Ce n'est plus une simple histoire de refoulement. Il ne suffit pas de reprocher aux cinéastes bourgeois de ne parler ni de la politique, ni du sexe, ni du travail ni même de l'Histoire puisque c'est *eux* précisément qui en parlent aujourd'hui. La bourgeoisie peut très bien tenir un discours (bourgeois) sur ce qu'elle occultait encore hier : elle peut filmer des débauches sexuelles si elle garde le monopole d'un discours normatif (éducatif) sur le sexe. Elle peut ancrer ses fictions dans l'Histoire si elle a vidé ce mot de tout contenu. C'est là le sens du « décodage » opéré par Malle (le sexe : *Le souffle au cœur* ; l'Histoire : *Lacombe Lucien* ; la condition ouvrière : *Humain, trop humain*).

Face à ce décodage, les cinéastes « progressistes » sont mous, perdants. Un exemple : qu'est-ce qui fait, au même moment, le succès commercial de deux films comme *Lacombe Lucien* et *Les Violons du bal* ? C'est qu'ils ressuscitent pour le grand public une partie trop longtemps enfouie et mystifiée de l'Histoire récente de la France. Pourtant ces deux films ne se situent pas sur le même terrain, ne luttent pas l'un contre l'autre. La dénonciation humaniste du racisme dans le film de Drach n'aurait d'impact que contre un cinéma qui refoulerait le racisme, refuserait d'en parler. Il y aurait alors intérêt, urgence, à le dénoncer, même abstraitement. Mais cette dénonciation, face au film de Malle, apparaît pour ce qu'elle est en réalité : humanitaire et inopérante. Car ce que Drach doit refouler (les contradictions de classe) au nom de son humanisme abstrait, Malle se paie le luxe de l'inscrire (Lucien, petit paysan illettré, etc.). Là où Drach gomme, Malle exagère. Car il est évident que cette inscription ne fait pas de Malle (pas plus que du Kazan des *Visiteurs*) un cinéaste progressiste : les contradictions de classe ne sont pour lui que des contradictions parmi d'autres, toujours dépassables et résorbables dans une vision métaphysique d'ensemble où elles deviennent des avatars, des cas particuliers (historiques) d'un clivage anhistorique : l'éternel ni-noir-ni-blanc de la « nature humaine »[6].

3. *Pariscop* : organe de la lumpen-intelligentsia. S'efforce désespérément de mimer la bataille d'idées sur la scène parisienne. C'est une publication Fillipacchi.

4. Dans *toute* l'épaisseur. Rien ne serait plus faux que d'opposer le film d'auteur au film commercial. Ce clivage existe mais est secondaire. De *Lacombe Lucien* aux *Chinois à Paris*, en passant par *Le Führer en folie* (Philippe Clair), c'est bien du *même* courant idéologique qu'il s'agit.

5. Ce qui ne se fait pas automatiquement. Une classe, même au pouvoir, ne trouve pas du jour au lendemain ses idéologues actifs, par rapport à telle ou telle conjoncture. Elle aussi doit travailler, ou plutôt *bricoler*. Et on bricole avec ce dont on hérite : ici, une certaine tradition du cinéma français (Pascal Thomas se réclame de Renoir) ou un académisme rassurant (Malle, Granier-Deferre). Retour en arrière dans le cinéma aussi. Mais retour *acritique*.

6. Il y a deux façons pour l'idéologie bourgeoise de ne pas penser la contradiction, de l'escamoter. Soit en ne la voyant nulle part (harmonie universelle), soit en la voyant partout (contradiction universelle). C'est la seconde solution que choisit Malle avec un zèle, une application qui rendent *Lacombe Lucien* presque touchant. On a envie d'annoncer, comme dans un film, par ordre alphabétique : bourreau/victime, campagne/ville, culture/nature, désir/loi, fils/père, homme/femme, juif/non-juif, paysan/bourgeois, résistant/collaborateur, etc. On dira que le trop est l'ennemi du bien et que toutes ces contradictions ne sont pas sur le même plan. Mais c'est là où Malle réussit sont tour de passe-passe : nous faire croire qu'on assiste à une analyse. Pour lui, non seulement toutes les contradictions du mode de production capitaliste sont là, *mais elles sont toutes principales !* On comprend que dans ces conditions, dans l'incapacité de *hiérarchiser* quoi que ce soit, Malle et son héros soient condamnés à ne rien comprendre.

Tenir compte de ceci : l'idéologie fasciste, c'est là un de ses traits spécifiques, *reconnaît* l'existence des contradictions, de la lutte entre les classes (le plus souvent pour la déplorer, la « dépasser »). *Savoir qu'aujourd'hui la lutte porte sur le point de vue et non plus seulement sur le choix du sujet.* C'est ce que nous rappellent les camarades italiens de *La Comune :* « Il ne suffit pas d'opposer aux informations fausses de la bourgeoisie des contre-informations, mais de faire passer à travers les informations que l'on donne une conception du monde différente. » Pour les cinéastes de tous bords, dans ce combat presque ouvert, au niveau de leur *métier* de cinéaste, se pose *un* problème : COMMENT METTRE EN SCÈNE DES ÉNONCÉS POLITIQUES ? COMMENT LES RENDRE POSITIFS ?

4. Enoncé/Enonciation (bis et à suivre).

Cette mise en scène porte un autre nom : l'énonciation. Elle consiste en l'articulation de deux termes principaux : le *porteur* des énoncés (qui parle ? qui a la parole ?) et le *terrain* où ils sont mis en jeu (où et quand ? dans quel contexte ?). C'est la *nature* du rapport entre énoncé et énonciation qui fonde la positivité du film (*qui* il sert ?). C'est pourquoi critiquer, ce n'est pas redoubler le film par un discours complice ou, comme dit Barthes, *cosmétique.* Ce n'est même pas le déplier ou le mettre à plat. C'est l'*ouvrir* le long de cette ligne imaginaire qui passe entre l'énoncé et l'énonciation et qui nous les donne à lire l'un à côté de l'autre, dans leur rapport problématique, disjoints. Ne pas craindre pour cela de détruire l'unité factice (celle du « présent » de la projection cinématographique) où ils nous sont donnés.

Pas d'énoncé sans énonciation. Ce n'est pas un vœu pieux, c'est la réalité de tout discours, de tout film de fiction. C'est à partir de là que l'on peut sortir du piège d'une critique « contenu-iste » (ce piège qui guette la critique militante, celui où elle s'enlise souvent). Car une critique de contenus qui ne rapporterait les énoncés qu'à leur valeur de vérité (ou de mensonge), qui négligerait la mise en jeu de cette vérité dans l'organisation d'un film, se trouverait (se trouve) singulièrement démunie, inefficace (et vite acculée à s'indigner ou à trancher dogmatiquement) lorsqu'il s'agit d'intervenir dans le quotidien de la lutte idéologique. « La croyance en la force intrinsèque de l'idée vraie » ne suffit pas, ne suffit plus, n'a jamais suffi à mener victorieusement une lutte (politique ou idéologique). S. Toubiana rappelait justement, à propos de *La Villégiature :* « Ce n'est pas parce qu'un personnage prononce un discours juste que le film, le discours du film et de l'auteur, reprennent en charge ce discours. »

Car le propre d'un discours, d'un énoncé, c'est qu'il peut être tenu, cité, repris, *porté* par n'importe qui. Entre ces trois termes, énoncé, porteur et terrain, il n'y a pas de rapports évidents, naturels : il y a toujours une *combinatoire.* Dans un texte à venir, nous tenterons de *décrire* quelques-unes des figures de cette combinatoire. La liste en est longue et variée : énoncés sans porteurs, mal portés, trop portés, énoncés perdus, volés, détournés, etc. Mais il y a une des figures de cette combinatoire que nous rencontrons tous les jours : lorsqu'un énoncé juste (politiquement s'entend) est pris en charge, porté par son pire ennemi et sur un terrain où cet énoncé est perdant.

Un exemple (entre mille). Il n'y a pas longtemps, l'O.R.T.F. présenta un court film sur les prisons. Pendant que la caméra glissait avec fluidité le long des murs blancs d'une prison modèle, le commentaire *off* reprenait à *son* compte et dans son langage un certain nombre de revendications et de problèmes posés *par ailleurs* (par ailleurs : partout, sauf à la télévision, dans les C.A.P., par exemple) par les prisonniers. Une critique « contenu-iste » peut s'en contenter et y voir,

à juste titre, l'effet — à lire en creux [7] — de la lutte réelle des prisonniers sans laquelle la télévision n'aurait jamais été obligée de faire ce film. Mais qui ne voit qu'entre un film comme celui-ci et *Attica*, il y a une différence de *nature ?* Différence que l'on peut brièvement résumer ainsi : non seulement les détenus d'*Attica* sont porteurs d'*énoncés* vrais, qui disent la vérité de cette révolte, de toute révolte, qui la disent contre les mensonges des autorités, mais les détenus sont ceux aussi pour qui ces énoncés sont justes (appropriables, mobilisateurs pour *leur* lutte à venir) ; ils en sont les « bons porteurs ». Enfin, ils les portent sur un terrain (le yard occupé, filmé, transformé en plateau) qu'ils ont eux-mêmes construit, mis en scène, créant les conditions matérielles de leur énonciation, « réalisant » un grand film.

(*A suivre.*)
Serge DANEY.

7. Inscrire, lire *en creux*. Cette tarte à la crème aurait intérêt à être pensée *historiquement*. Un exemple : lorsque Resnais tourne *Muriel* (1963), la guerre d'Algérie, la torture sont, si l'on peut dire, *interdits au filmage*. Inscrire en creux cet interdit, le faire consister sous la forme d'un signifiant vide et d'autant plus inquiétant (« Muriel » précisément) relève alors de la *ruse*. C'est ce qu'oublie la critique révisionniste lorsqu'elle lit n'importe quoi dans n'importe quel creux. Lecture arrangeante d'une inscription sans danger, non plus ruse mais compromis : les cinéastes (et les critiques) acceptent de ne plus avoir à se définir (définir leur pratique, leurs armes) face à ce qu'un *pouvoir politique* interdit de filmer.

Histoire de sparadrap.

(Lacombe Lucien).

1. De quoi vit la critique ? De connotations. Critiquer consiste à ajouter du sens, à exhiber un « contenu latent », à déceler des surdéterminations : à énoncer — pour le juger — ce qu'esquive, dénie, dit à demi, l'objet soumis à la critique. En quoi celle-ci est affaire de vérité.

La connotation, chez Hjelmselv, est un système second qui absorbe et entraîne la dénotation. Signifiant de dénotation + signifié de dénotation = signifiant de connotation.

Ce qu'on peut figurer ainsi :

Dénotation :	signifiant/signifié	
Connotation :	signifiant	signifié

La connotation implique donc qu'il y a toujours un *plus* ou un *reste* de sens, à prendre en charge par un langage second (un métalangage), par exemple le langage critique. En un tel système, la difficulté est évidemment de délimiter où commence — et finit — la dénotation. C'est de cette difficulté que témoigne, dans le champ du cinéma, la recherche de Christian Metz, mais c'est une difficulté essentielle de la linguistique phonologique. En règle générale, on définit le sens

dénoté par la fonction de communication du langage : le sens dénoté, c'est le sens évident, immédiat et fonctionnel. « Passe-moi le sel », c'est de la dénotation. En quoi s'y inscrit un effet de leurre :

« La dénotation, écrit Barthes (*S/Z*), n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être ; sous cette illusion, elle n'est finalement que la *dernière* des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature : une phrase, quelque sens qu'elle libère, postérieurement, semble-t-il, à son énoncé, n'a-t-elle pas l'air de nous dire quelque chose de simple, de littéral, de primitif : de *vrai*, par rapport à quoi tout le reste (qui vient *après*, *au-dessus*) est littérature ? »

Idéologie de la dénotation

2. La dénotation impliquerait ainsi une idéologie : celle du sens vrai, du sens plein, qui se suffit à soi-même. Au cinéma, certains critiques ont cru, il y a une vingtaine d'années, découvrir cette santé, cette assurance, cette plénitude, dans les films américains ; un cinéma sans bavures et sans reste. Ce que glorifiait la « politique des auteurs », c'était la rectitude de la dénotation. Or, à la dénotation il arrive ceci : qu'elle vieillit, qu'elle se fane, qu'elle change. Que voit-on aujourd'hui dans les mêmes films hollywoodiens ? les connotations. John Wayne ne « dénote » plus, il « connote » : et on sait ce qu'il connote.

Autrement dit, il est peut-être risqué, devant l'Histoire, de jouer l'évidence et la naturalité du sens. Il est peut-être dangereux, idéologiquement, de « dénoter » trop agressivement : voir comment peuvent être reçus, ici, les films chinois (et, certes, l'art de la Chine populaire semble pousser à son comble la confiance en la dénotation et le mépris, pour ne pas dire la forclusion, de la connotation).

Ces considérations impliquent, semble-t-il, une leçon : dans une fiction dramatique classique, au moins, et *a fortiori* dans une fiction politique, il est préférable, pour imposer un sens, de « laisser parler » les connotations, de ne pas bloquer le sens au niveau du dénoté. Ce qui veut dire donner une certaine liberté, apparente, au signifiant.

Un film troublant

3. C'est du moins ainsi que l'on peut expliquer et le succès d'un film tel que *Lacombe Lucien*, et l'aveuglement ou la paralysie de la plupart des critiques envers le sens de ce film (paralysie que l'on trouve souvent exprimée par le mot « ambiguïté » : ce terme, appliqué au film notamment par la critique révisionniste, reflète toujours en réalité la position du critique lui-même, qui ne sait s'il faut ou non porter un jugement négatif : il sert à suspendre le geste critique). Il est d'ailleurs remarquable que l'un des seuls critiques à avoir violemment condamné ce film, Delfeil de Ton, dans *Charlie-Hebdo*, l'ait fait en forçant systématiquement tous les événements, situations et personnages du film dans le sens de la dénotation (« cette Juive se conduit comme une Juive », etc.) : procédé critique d'ailleurs parfaitement légitime et très habile, puisqu'il déjoue et révèle en même temps le système sur lequel repose le film : aveugler, barrer, troubler la dénotation du comportement de Lucien, de telle sorte que ce comportement dénote bien le fascisme mais connote tout autre chose, et que ce soit ce « tout autre chose », en principe indéfinissable (la *psyché* de Lucien) qui emporte en dernière instance le sens.

Le sens barré

4. Ainsi, la séquence exemplaire, quant au procédé narratif du film, où un résistant prisonnier, et portant des marques de torture, demande à Lucien de le

délivrer. Lucien ne répond ni oui ni non ; il répond qu'*il n'aime pas être tutoyé ;* puis il *bâillonne* le prisonnier avec un rectangle de sparadrap sur lequel il peint une bouche à l'aide d'un bâton de rouge. L'effet est assez lourd. Mais il est intéressant à analyser dans la mesure précisément où il porte sur le sens, la communication, et où il résume la façon dont le comportement de Lucien est dénoté.

On peut dire que le prisonnier est dans cette séquence le représentant de la demande supposée des spectateurs concernant l'insertion de Lucien dans l'Histoire, c'est-à-dire dans le jeu paradigmatique « normal » *résistants/collaborateurs, Résistance/Gestapo,* etc. Ce que demande le prisonnier à Lucien, c'est de tomber dans un camp ou un autre, de *marquer* sa position. Or le personnage de Lucien n'a d'autre fonction que de décevoir cette demande. La séquence en question représente donc un cas limite : comment esquiver le paradigme quand se présente une alternative simple ? Si Lucien délivre le prisonnier, il passe du côté de la Résistance ; s'il ne le délivre pas, il se marque du côté de la Gestapo. C'est du moins ce que peut croire le prisonnier, et avec lui le spectateur.

C'est sans doute que le spectateur, le prisonnier, sont des naïfs, et Louis Malle un malin. Lucien ne répondra pas au niveau de l'*énoncé* de la demande (« Délivre-moi »), mais au niveau de l'*énonciation :* « Pourquoi me tutoyez-vous » ? Ainsi se trouve esquivée la fonctionnalité du sens, sa transparence, c'est-à-dire la dénotation. Il faut que, si Lucien bâillonne le prisonnier, ce geste n'ait pas de sens politique, ou n'en ait pas principalement ; il ne vise pas le signifié (délivrer ou non) mais le signifiant (le tutoiement) : la meilleure preuve, c'est cette bouche dessinée sur le bâillon, par dérision, par perversion ? en tout cas par *jeu ;* ce bâillon n'est pas fonctionnel.

Le sens maquillé

5. Secondairement bien sûr, c'est-à-dire idéologiquement et « connotativement », il l'est : il est ce rectangle rose apposé sur le sens et destiné à le suspendre, à le paralyser, à l'aveugler, et comme l'avoue le symptôme de cette séquence, à le *maquiller.* Dans le trouble de la dénotation, le spectateur hésite entre plusieurs sens contradictoires : on peut lire dans le geste de Lucien l'infantilisme, l'inconscience politique, mais en même temps une certaine innocence, l'affirmation du jeu par rapport à l'ennui du sérieux politique (en quoi Lucien est un « jeune d'aujourd'hui » comme l'écrit la fiche de presse du film, et, pourquoi pas ? un peu contestataire...), en même temps un peu de perversion, un brin de sadisme fasciste dans un geste qui peut très bien passer pour une métaphore de la torture : mais sadisme et fascisme *innocentés* par le côté ludique, gratuit, de peu de portée, du geste.

6. Pourtant, si le comportement de Lucien était absolument gratuit, le spectateur pourrait se révolter devant tant d'arbitraire, tant d'artifice. C'est pourquoi ce comportement, destiné à affoler, par des *acting out* répétés (presque toutes les réactions de Lucien sont du type *acting out*), le code historico-politique n'est nullement hors code, hors cause, hors système. Les bizarreries de Lucien sont très explicables. L'explication, le système, la cause, c'est la famille ; cause à la fois très implicite (il n'est jamais énoncé, dénoté, que Lucien cherche un père : ou cela tuerait le sens — effet mortel de la dénotation — ou cela le compliquerait) et très évidente. En filigrane, en connotation — mais une connotation très apparente — est posé le drame de Lucien, sa vérité : Lucien est un enfant qui cherche un père, une présence et un discours paternels. Sur ce drame et cette vérité, l'Histoire, c'est-à-dire l'imaginaire politique, l'identité politique de Lucien, la Gestapo, la Résistance, bref la dénotation, ne sont que des masques, des accidents, des faux-semblants. Lorsque Lucien émet « Police allemande », cela doit sonner aussi faux, aussi creux, que lorsqu'il décline son identité en se nommant « Lacombe Lucien ». Qu'est-ce que cela signifie ? c'est clair : au moins en ce qui concerne Lucien, ce qu'on appelle (de façon si bienvenue en l'occur-

rence) l'« étiquette politique », — Lucien = fasciste, Lucien = collabo, Lucien = gestapiste — est aussi artificielle et aussi vaine qu'une fiche d'état civil. Lucien est autant et aussi peu « nazi » que « Lacombe Lucien ».

le réel et le symbolique

7. C'est parce que les résistants ou les collabos sont trop engagés dans l'Histoire, ses schématismes, son sérieux, que ni les uns ni les autres ne sauraient jouer pour Lucien le rôle d'un père. Ou plutôt constituent-ils de mauvais pères, parce qu'ils cherchent à utiliser — ou à rejeter, comme l'instituteur — Lucien au lieu de le comprendre et de le faire accéder à la loi. Ils sont dans le réel alors qu'il lui faut du symbolique, pour pouvoir passer de Lacombe Lucien à Lucien Quelque Chose. Donc, la vérité de Lucien, il faudra la chercher du côté de la famille et, tiens, justement — vous voyez comme l'Histoire est simpliste, comme les *étiquettes* sont mensongères — ce sera une famille juive, et le vrai père, le père symbolique, un père juif. M. Horn, qu'il s'appelle.

Evidemment, le prisonnier, résistant, torturé, ne sait rien de tout ça, de cette âme palpitante. Il fait figure de niais en faisant appel à l'idéologie de Lucien, et en le tutoyant il commet la faute majeure, celle qui a valu à l'instituteur, le chef du maquis, de se faire dénoncer innocemment par Lucien, arrêter, torturer et sans doute exécuter (très vite il est éliminé de la fiction). Cette faute, c'est de rejeter Lucien dans l'enfance, lui qui demande à accéder à la loi, à être un homme, à être reconnu. Bref, la psychologie rend l'Histoire impardonnable.

En tutoyant Lucien, c'est-à-dire en le traitant en enfant, le prisonnier répète donc le rejet de l'instituteur pour qui le maquis était chose plus sérieuse que la chasse au lapin, et renouvelle sans le savoir l'humiliation initiale de Lucien ; tel est de façon assez claire le sens de la réaction de celui-ci. Ce qui implique deux choses : 1) la dénonciation de l'instituteur par Lucien devient ainsi, d'innocente qu'elle pouvait sembler d'abord, symboliquement nécessaire : Lucien n'est pas entré par hasard dans la Gestapo, mais bien par la faute (psychologique) de la Résistance (et, à travers elle, de l'Histoire) ; 2) en même temps, l'absurdité, la futilité, voire l'innocuité du geste de Lucien bâillonnant le prisonnier et lui peignant un simulacre de bouche, cette absurdité contamine à distance le fait d'avoir livré l'instituteur et en efface la gravité réelle. Puisque la vérité (de Lucien) n'est pas dans le réel, que l'Histoire n'est qu'apparence et que les étiquettes ne sont que des étiquettes, tout ce qui se déroule dans le réel, dans l'Histoire, est frappé de contingence, de futilité, d'irréalité : Lucien livre l'instituteur comme il tire un lapin à la mitraillette, et tue un soldat allemand pour lui reprendre une jolie montre-gousset qu'il avait confisquée. Evidemment c'est un peu gros, et guère crédible ; mais cohérent. Et il faut bien que ces événements, ces morts, ne pèsent pas, pour donner à l'épitaphe finale (par laquelle on apprend que Lucien a été fusillé à la Libération) sa portée culpabilisante.

Culpabiliser l'Histoire

8. Tel est, me semble-t-il, l'artifice essentiel du film, et son but, où l'on reconnaît le désir de la bourgeoisie : *culpabiliser l'Histoire.* La culpabiliser, à défaut de l'arrêter. Peu importe la prise de parti, ce qui compte c'est l'âme, ce reste irréductible à l'objectivation implacable de la politique, et qui devrait hanter celle-ci comme un remords. C'est cela qui est grave, en fin de compte, dans ce film : de tenter de priver de sens — de livrer à l'insignifiance — *toute prise de parti.*

Priver de sens toute prise de parti, ou tout au moins amalgamer dans l'imbécillité de tout choix historique (l'Histoire est bête, lieu commun de la réaction) nazisme, collaboration et Résistance. Lucien n'est pas très malin, a-t-on souligné de divers côtés. Mais s'il est attachant, c'est qu'en dernière instance c'est l'Histoire qui assume sa bêtise.

Nazisme et perversion

9. Il est à la mode, aujourd'hui, d'autre part, de faire fonds sur la « perversion » qui serait l'essence du nazisme. On redécouvre ce truisme dont s'abreuvent les sex-shops et la littérature pornographique depuis trente ans, à savoir que le fascisme et spécialement le nazisme mobilisent les « forces obscures », les « instincts » enfouis, et bref le cochon sado-masochiste qui sommeille chez les honnêtes gens y compris, nous dit Mme Liliana Cavani (qui du coup fait figure de profonde penseuse), *chez les victimes*. Il n'en faut pas plus pour que cette niaiserie prétentieuse et roublarde, *Portier de nuit*, passe à son tour pour un chef-d'œuvre. On voit d'ici les prochains succès : *Qu'il était beau, mon tortionnaire, Dernier tango à Auschwitz, J'ai même rencontré des déportées heureuses*... On parlera un de ces jours du traitement du nazisme au cinéma. Soulignons simplement que l'opération idéologique que représente ce genre de film est doublement rentable, en ce que : 1) on ramène le nazisme à une histoire de perversion et d'« instincts enfouis » (*sic*) ; donc le nazisme, en fin de compte, c'est la nature humaine, la part d'ombre qu'il y a en nous, etc. ; et 2) on redouble l'interdit sur le sexe en assimilant la perversion et plus particulièrement l'homosexualité au nazisme. Il serait temps que l'on cesse d'expliquer le nazisme par le fétichisme du cuir verni : notons que ces films *ne parlent jamais de racisme*, que ces fictions *dénient* précisément le racisme (Delfeil de Ton notait très justement qu'il n'est pas innocent, dans le film de Malle, de montrer un Noir faisant partie de la Gestapo), alors que la seule façon honnête de parler de l'attrait sexuel du nazisme et du fascisme, c'est de montrer en quoi ceux-ci sont structurés par le racisme. Mais c'est que ces films sont eux-mêmes racistes, je veux dire qu'ils fonctionnent sur le modèle du fantasme raciste, de son scénario pervers : Liliana Cavani ou Louis Malle se croient malins parce qu'ils en transforment les termes, au lieu de l'Aryenne violentée et soumise par le Juif, c'est la Juive soumise et violentée par le nazi, mais c'est au fond la même chose. On ne sort pas du cadre du fantasme pervers, il faut que ça se passe à l'écart de tout, dans l'absolu du fantasme, c'est-à-dire dans la nature chez Malle, dans une chambre close et isolée de l'extérieur chez Cavani. Misérables procédés...

Pascal BONITZER.

Attica/Humain, trop humain : deux conceptions du cinéma direct.

Vertov, père du cinéma direct. Mais de quel cinéma direct ? « *Notre œil voit très mal et très peu, alors les hommes ont mis au point la caméra pour pénétrer plus profondément dans le monde visible.* » L'œil humain voit très peu, c'est-à-dire qu'il ne peut être partout à la fois, et la caméra sert à explorer le monde entier pour y capter la vie des hommes à l'improviste, et élargir le champ visuel de l'homme.

Là s'arrête la conception du ciné direct ethno-sociologique (Jean Rouch). Mais Vertov précise aussi que l'œil voit très mal, et que « *montrer la vérité*...,

c'est rendre visible l'invisible, clair l'obscur, évident le dissimulé, dévoiler ce qui est masqué ».

« Dévoiler ce qui est masqué », c'est à ce niveau que se situe la différence fondamentale entre deux conceptions du cinéma direct, deux conceptions totalement opposées, représentées, d'une part, par le film de Cinda Firestone, *Attica,* et d'autre part par le film de Louis Malle, *Humain, trop humain :* deux conceptions du rôle de la caméra, caméra-œil actif à la recherche de la réalité communiste du monde, au-delà du vécu, caméra-œil passif, ethnologique, caméra-guide du musée des mœurs humaines ; deux conceptions du rôle de la caméra, qui induisent deux conceptions du montage, moyen par lequel le spectateur prend connaissance de ce qu'a capté l'œil-caméra.

« *Dévoiler ce qui est masqué.* » Ce que propose de dévoiler Louis Malle, c'est le « culte absurde de la voiture » dont les O.S. de l'automobile sont les servants aliénés. Pour cela, il pénètre le monde invisible de l'usine Citroën à Rennes. Mais une fois que la caméra a pénétré dans l'usine, la caméra « regarde ». Elle ne voit que le visible, le visible *construit par le pouvoir,* ici le patronat : « une usine sans problèmes, nous a-t-on expliqué, où les petits chefs sont discrets »... Une usine-musée, visitée par une caméra-guide. Comme dans un musée, tout est bien arrangé pour ne pas choquer l'œil du visiteur, comme sur un plateau de ciné-mise en scène-fiction ; tout est bien mis en place, tout ce qui n'a pas sa place dans la fiction (les petits chefs, car, même discrets, ils existent !) est évacué, les acteurs sont dirigés : *travailler comme d'habitude.*

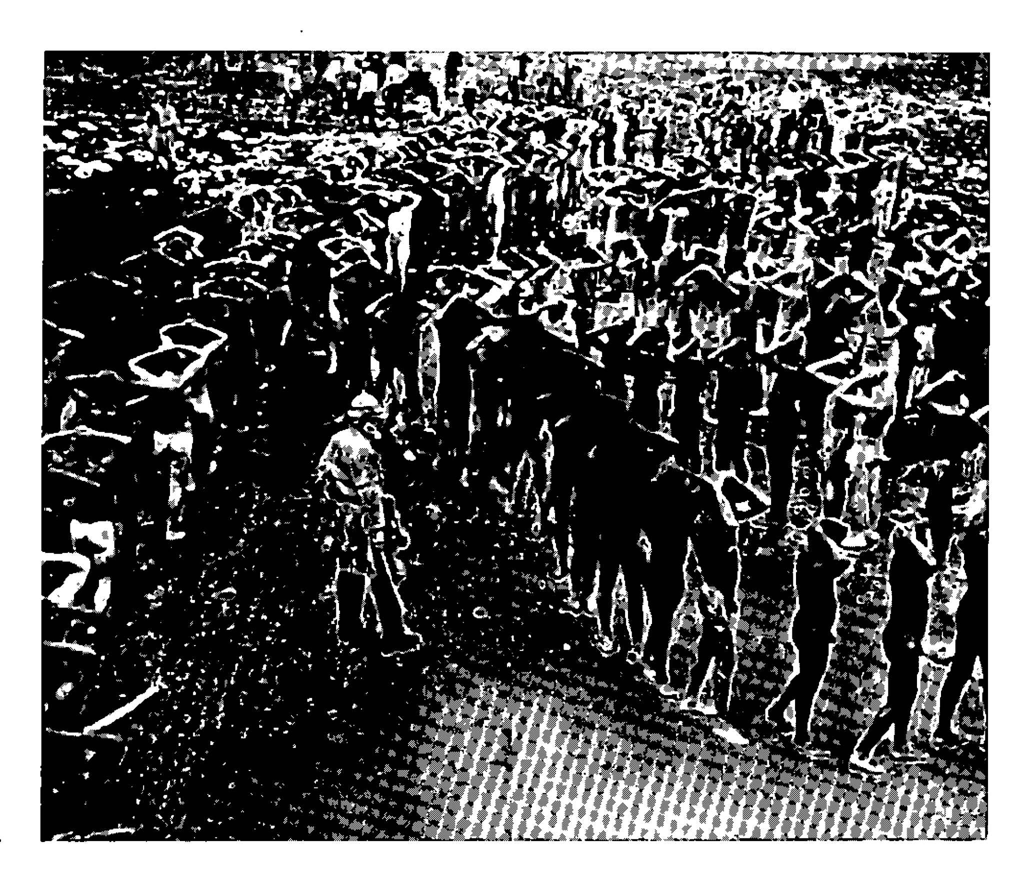
« *C'est de la manière dont nous allons laisser la vie pénétrer l'objectif, du moment que nous choisirons pour cela, que dépend la valeur sociale et historique du matériau.* » (Vertov.)

Or, le moment choisi par Malle est le moment choisi par le patronat ; ce moment est juxtaposé dans le film à un moment pris au Salon de l'Auto (moment créé encore par le patronat) et où la caméra a fonction de recul (regardez-vous)... Et que dévoile le film ? Rien qui échappe à l'idéologie dominante ; il ne fait que juxtaposer deux éléments de connaissance visibles : l'aliénation des consommateurs que dénonce sans cesse l'idéologie dominante (fonction culpabilisante), et celle des O.S. qu'elle peut difficilement cacher. « *Cependant, filmer des bouts de vérité, c'est peu. Il faut que ces bouts soient ainsi organisés que de leur somme naisse la vérité.* » (Vertov.) Et la vérité qui intéresse Malle, c'est celle de l'idéologie dominante : les Français créent eux-mêmes leurs propres conditions de vie.

A l'opposé de ce système de cinéma direct passif, le film de Cinda Firestone, *Attica.* D'où part-elle ? Justement, de deux éléments de connaissance : les témoignages des détenus, et les positions officielles sur l'événement. Ceci est le visible que voulait bien laisser passer le pouvoir, le gouvernement, dont l'idée était d'enterrer *Attica* en en parlant le moins possible.

Au-delà de ce visible (apparence), il y avait l'invisible qu'il fallait dévoiler, le revers de la reluisante société américaine, reluisante sur le dos des esclaves prisonniers, « la grimace terrifiante du tigre en papier, du pleutre au pouvoir » (tiré de la brochure du Comité Libération d'*Attica*), et dévoiler le souffle de la révolte, la contestation inéluctable, l'espoir du changement.

Pour cela, il ne suffisait pas de pénétrer la barrière de la prison pour regarder, photographier les conditions de vie des prisonniers (ce qu'a fait la chaîne de T.V. ABC) qui sont à l'origine de la révolte, ni même sans doute de se contenter de filmer la mutinerie, de transcrire le vécu des prisonniers. (Comme Malle veut « faire physiquement sentir ce que peut être la répétition du même geste pendant huit heures d'affilée », en oubliant que le vécu de l'O.S., c'est aussi les petits chefs et la révolte !)



Partout où il y a oppression...



... il y a résistance

Il s'agit de dépasser le vécu, la simple connaissance sensible, pour démonter les causes du vécu, la réalité sociale, ses lois. Il s'agit de laisser la parole aux prisonniers, à un moment où ils ont quelque chose à dire, où ils sont en lutte, où ils peuvent expliquer leur révolte : moment privilégié de secousse de l'édifice de l'idéologie dominante qui laisse apparaître la force, la logique de leur discours, en l'opposant au discours bredouillant de Rockefeller et de ses fantoches. *Cf.* un prisonnier dans le film : « Oswald (le directeur d'*Attica*), il est soutenu par Rockefeller, et Rockefeller par Nixon, ce sont tous des pantins, si vous ne *voyez* pas ça, vous êtes *aveugles...* » ; et Vertov : « *Vive la conscience de classe des gens sains qui voient et qui entendent.* »

L'organisation du matériau.

Le ciné-œil « pour l'action des faits sur la conscience des travailleurs ». (Vertov.)

Attica, c'est la démarche d'une prise de conscience à partir d'un fait précis, concret, jusqu'à la conclusion finale : dénonciation du pouvoir, appel à la révolte.

Démarche à laquelle participe le spectateur par le jeu d'une enquête serrée qui commence au point de départ, au niveau de connaissance du visible, donc celui du spectateur « moyen » : présentation de la prison, des prisonniers transformés en robots. Ça c'est connu, l'existence des prisons, et que « la vie là-bas, c'est pas drôle ». Puis, présentation de l'événement vu de l'extérieur : « Ça faisait un certain temps qu'on sentait que ça grondait. » Ça = la mutinerie, et le cycle normal, connu, révolte/répression : l'intervention des forces de police...

Puis, peu à peu, par un montage serré des faits, un fait contre un autre, un argument, un contre-argument, le spectateur suit l'enquête, et, d'étape en étape, participe au démontage du discours officiel en prenant partie pour celui des prisonniers.

Rien n'est joué à l'avance : tout au long du film, chaque étape, les éléments d'enquête, leurs contradictions relancent le récit jusqu'à l'énonciation de la contradiction principale, antagonique : prisonniers/système pénitentiaire.

Rien n'est joué d'avance ici, alors que dans son film, L. Malle ne fait qu'illustrer une analyse, faite à priori, et dont il ne donne aucun élément de connaissance rationnelle.

L. Malle veut dénoncer un culte, celui de l'automobile. Il s'agit donc pour lui, pendant la durée de son film, de reproduire ce culte, de le faire vivre par le spectateur, par la création d'une ambiance quasi mystique, fascinante, religieuse, fondée d'abord sur le rituel de la construction d'une voiture, l'objet du culte, puis sur la célébration de cet objet cultuel par les consommateurs, et enfin sur le rituel des servants de ce culte, les O.S.

Pour M. Malle, il s'agit donc « de faire physiquement sentir », d'*hébéter* d'abord le spectateur par un rituel (fascination de la répétition), pour ensuite lui *suggestionner* la parole divine, culpabilisante : le cercle fatal entre la production et la consommation, sans lui fournir aucun élément de critique.

« *Hébéter et suggestionner, tel est le mode d'influence essentiel du drame artistique.* » (Vertov.)

Et, en effet, le film de L. Malle, sous couvert de direct (direct, donc vérité, je n'ai rien inventé), fonctionne sur le mode du drame fictionnel qui ne fait qu'illustrer le propos du réalisateur-scénariste, sans que celui-ci soit jamais inscrit dans le film : les O.S. et les visiteurs du Salon de l'auto ne sont que les acteurs-illustrateurs de la pensée de L. Malle, et n'interviennent jamais sur le propos du film, ni sur son déroulement (le changement de lieu de l'usine au Salon de l'Auto est tout à fait arbitraire).

Humain, trop humain, ce n'est ni un documentaire sur les O.S., ni non plus sur le Salon de l'Auto. Ce n'est qu'une fiction construite sur la juxtaposition de « bouts de ciné-œil », juxtaposition d'où sort la « vérité ». C'est la vérité de l'idéologie dominante fondée sur l'obscurantisme, le non-savoir, le « je vois, donc je crois ».

A l'opposé de cette conception du ciné direct, où le direct n'intervient jamais, le film de C. Firestone sur *Attica*, qui laisse la parole aux protagonistes de l'affaire, les prisonniers et les représentants du pouvoir, et où la construction du film, son récit, n'est pas faite suivant une analyse extérieure au film, mais suivant une analyse qui trouve ses fondements dans le direct même, et qui elle-même organise en retour les éléments du direct suivant le processus connaissance sensible/connaissance rationnelle.

A ce niveau, *Attica* peut servir d'exemple au cinéma militant (en dehors de sa portée politique qu'il faut surtout considérer du point de vue de la situation aux Etats-Unis), surtout à propos du débat : film spontanéiste qui privilégie la connaissance sensible, et film dogmatique qui privilégie la connaissance rationnelle aux dépens du vécu et qui se résout le plus souvent encore par la solution : montrer les luttes, et en extraire la connaissance rationnelle par l'adjonction de panneaux.

Attica, c'est un exemple donné au cinéma militant sur le problème de « *Comment monter, organiser des bandes-images de vérité séparées pour qu'il n'y ait rien de faux nulle part, pour que chaque phase du montage, et toutes les œuvres dans leur ensemble, nous montrent la vérité.* » (Vertov.)

Thérèse GIRAUD.

CINÉMA ANTI-IMPÉRIALISTE A ROYAN

Cinéma d'auteur et parole populaire.

Un continent entier en lutte contre un même ennemi. Les peuples d'Amérique latine, déjà liés par une culture issue d'une même histoire (colonisation hispano-portugaise et les mouvements de libération nationale qui ont suivi) doivent à nouveau faire front contre un même ennemi : l'impérialisme U.S.

Du Rio Bravo del Norte à la Terre de Feu, tout le continent latino-américain est la chasse gardée des U.S.A. : un même pillage des ressources, une même domination culturelle imposée par des gouvernements eux aussi semblables : dictatures militaires, « démocraties oligarchiques » mises en place par, et dévoués à Washington.

On a pu voir à Royan, du 23 au 28 mars, au cours du cycle de projections qu'accompagne depuis un an le Festival d'Art contemporain, que le cinéma latino-américain, que nous ne connaissions jusque-là qu'à travers certaines tendances privilégiées par l'exportation (principalement Cinéma Nôvo brésilien), est partie prenante de cette lutte généralisée. Très peu d'éclectisme dans le choix des 46 films de court, moyen et long métrage représentant douze ou treize pays, et tous choisis en fonction de leur contemporanéité aux événements politiques. Initiative courageuse et tout à fait exceptionnelle, non seulement par son thème — la fonction promotionnelle et commerciale des festivals de cinéma rendant une telle programmation impossible partout ailleurs — que par l'intérêt de la plupart des films projetés. « Le jour où Royan-cinéma pourra se livrer aux plaisirs raffinés de l'esthétisme et des débats formels semble encore lointain », conclut Jeanine Euvrard, organisatrice de ces journées.

Qui a la parole dans ces films, et comment s'effectue cette prise de parole ? Pour répondre à ces questions, essentielles dans l'étape actuelle des luttes révolutionnaires en ce qu'elles vont dans le sens de l'affranchissement des masses populaires de la domination culturelle de la bourgeoisie, commençons par délimiter les deux principales catégories de films présentés :

1. Des documentaires sur les luttes politiques, surtout produits par la petite bourgeoisie intellectuelle (groupes d'universitaires, d'étudiants). Certains sont des analyses historiques et politiques, souvent extérieures, et développant un point de vue sous-tendu par une ligne politique de type marxiste. C'est le cas de *Mexique : une révolution congelée*, film didactique sur cinquante ans d'histoire mexicaine, réalisé par l'Argentin R. Gleyser, et devant être montré dans les universités et les syndicats. De *Carlos Marighela* (Brésil), *Douglas Bravo* (Venezuela), de Georges Mattei, *Camillo Torres*, des Français B. Muel et J.-P. Sergent, reprenant le point de vue de ces leaders révolutionnaires ayant choisi la guérilla. Ou encore de *Las Semillas de la Aurora* produit par un groupe franco-anglo-uruguayen, et qui tente de présenter un tableau d'ensemble des luttes révolutionnaires en Amérique latine. Ce dernier film est d'une certaine façon représentatif, en ce qu'il tombe dans tous les pièges de ce type d'entreprise : schématisme outrancier de l'analyse, amalgames, solutions politiques abstraites, travail formel contestable et qui rend plus incernable encore le spectateur auquel voudrait s'adresser le film, vision mythique des masses mais absence de celles-ci dans l'élaboration du film... Ces défauts (que l'on ne retrouve que partiellement dans les autres films) tiennent en fait à l'extériorité même du point de vue des auteurs (nationalité, pratique sociale) par rapport à la situation, c'est-à-dire à l'évolution des mouvements de masse.

Exemple positif de ce type d'entreprise : *Qu'est-ce que la démocratie ?* de Carlos Alvarez (Colombie), moyen métrage destiné au public colombien qui, dans une forme didactique et vivante, résume à partir de 1936 l'histoire de la démocratie bourgeoise (promesses non tenues, fraudes électorales, mécontentement et actions populaires jusqu'à la guérilla : le curé Camillo Torres). Le film valut deux ans de prison à ses auteurs.

Discours contre discours.

D'autres films tentent de procéder différemment et proposent un travail d'enquête plus ou moins directif et lié aux mouvements populaires. Les éléments de l'enquête n'y existent donc pas uniquement en fonction de leur conformité avec le point de vue d'ensemble, lequel se réserverait seul le droit à l'analyse, *mais il y a au contraire mise en présence de termes violemment contradictoires : opposition systématique d'un discours populaire au discours dominant de la bourgeoisie, et reproduction par le montage du film de cette lutte pour l'accès à la parole.*

Ainsi *Quand le peuple s'éveille*, film collectif chilien déjà présenté à Paris, montrant la prise de conscience des masses, beaucoup plus vigilantes que la direction de l'U.P., et leur volonté de s'organiser devant le danger imminent du putsch militaire ; *Tupamaros*, du Suédois Jan Lindkvist qui confronte diverses positions (tupamaros et officielles) sur la situation intérieure uruguayenne et les formes de résistance populaire. Un document exceptionnel : l'interview de personnalités retenues par les tupamaros dans les prisons du peuple (c'est-à-dire l'énoncé du pouvoir, mais en dehors de son lieu d'énonciation). Mais le film ne peut viser que des spectateurs européens, extérieurs et indirectement concernés. Tout comme *Septembre chilien*, de Bruno Muel et Théo Robichet, qui évacue

la plupart des questions politiques de l'avant et de l'après-Allende pour se réfugier dans un constat apitoyé et impuissant. La plupart des témoignages allant dans le même sens, jamais le discours tenu ne peut apparaître comme un enjeu de lutte : d'entrée, il la surplombe, unifie les spectateurs français dans une réprobation morale abstraite et privée d'enjeux politiques. *Il faut choisir : on ne peut pas à la fois apitoyer un public et lui donner les éléments d'un débat.*

Ce que certains films nous apprennent donc, c'est que la prise de parole populaire n'est jamais « naturelle », mais toujours issue d'une lutte, que le montage du film recrée : un discours *contre* un autre discours. La communication avec le spectateur ne peut s'effectuer d'emblée, directement, comme affectent de le croire certains films (cinéma-« vérité »), mais à partir d'une lutte contre un autre discours, toujours présent. Il ne suffit donc pas de prendre en compte les énoncés, justes ou non, produits par un film, mais d'interroger aussi le mode de production de ces énoncés, lequel détermine les formes concrètes du rapport qui s'établit avec le spectateur. Mais cette parole populaire ne pourra s'exprimer complètement que si elle mène une autre lutte qui peut paraître paradoxale, celle qui s'engage entre les idées véritablement prolétariennes et le ou les cinéastes qui veulent les reproduire. Par exemple entre le matériau filmé à la source (scènes de grève, meetings, interviews) et leur utilisation dans le film à travers le montage.

2. Les films de *fiction*. On retrouve une opposition voisine de la précédente entre un cinéma d'auteurs venant de la petite bourgeoisie, et un cinéma où les mouvements de masses et leur prise de parole constituent la matière même de la fiction, le rôle de l'auteur s'effaçant en partie ou allant dans le sens de cette prise de parole.

Les films brésiliens présentés entrent tous dans cette première catégorie : *L'Opinion publique*, de Jabor : interviews à la Marker de représentants des classes moyennes ne reflétant rien d'autre que leur peur et leur soumission aux idées fascisantes du pouvoir. *La Grande Ville*, de Carlos Diegues, fiction populiste mettant aux prises policiers et sous-prolétaires révoltés dans une esthétique de roman-photo. Le très beau film de J.-P. de Andrade, *Os Inconfidentes* (*Les Conspirateurs*) tente, lui, une réappropriation politique de l'histoire brésilienne — une célèbre révolte d'intellectuels au XVIIe contre la métropole portugaise — montrée comme une manifestation irrépressible de vie face à l'oppresseur. Démystification des héros historiques tels que peuvent les appréhender les Brésiliens dans les manuels scolaires. *Sao Bernardo*, de Leon Hirszman, tourné en 1972 et interdit par la censure brésilienne, utilise un genre cinématographique très classique (le personnage central raconte son histoire, d'une manière linéaire, créant ainsi la fiction, la sienne et celle des autres personnages), pour proposer une analyse marxiste du capitalisme latifundaire, les rapports de production dans une phase d'accumulation du capital.

Le plus européen de ces films d'auteur est peut-être *Métamorphose du chef de la police politique* (présenté récemment à Paris). On pourrait s'en étonner sachant qu'il a été réalisé en 1973 dans le Chili de l'Unité Populaire. Malgré l'honnêteté de sa démarche, le film ne reflète qu'un point de vue personnel, celui, pessimiste, d'un intellectuel petit-bourgeois discernant mal, entre l'extrême-droite fascisante et l'extrême-gauche révolutionnaire, l'ennemi principal du régime. D'où une attitude équivoque et des choix formels reproduisant le savoir-faire « artistique » d'un cinéma moderniste plus éloigné de la réalité sociale (Bertolucci, Antonioni...).

En revanche, *Reed, Mexico insurgente*, film mexicain de Paul Leduc, n'élude pas une question politique essentielle : de quelle vérité le discours de la petite bourgeoisie est-il porteur, quand sa pratique reste distincte de celle des masses ? Le film tente aussi de montrer, non sans confusion, la liaison effective d'un intel-

« Le Courage du peuple », de Jorge SANJINES.



lectuel, John Reed, historien de la révolution soviétique, avec le soulèvement populaire mexicain de 1913.

La Terre promise (Chili), de Miguel Littin, et *Le Courage du peuple* (Bolivie), de Jorge Sanjines, veulent rompre avec un cinéma centré sur l'« expression » d'un auteur : « Nous devons reconnaître avec douleur et avec modestie que nous sommes, nous qui faisons des films, des petits-bourgeois et, dans une certaine mesure, des « néo-colonisés » : si nous voulons toucher le peuple, nous devrons le connaître profondément et non lui faire la leçon à distance et lui imposer nos valeurs, ce qui serait encore du colonialisme. C'est un problème que nous voyons très clairement, justement parce que nous sommes convaincus qu'au Chili, c'est le peuple qui enseignera, et que c'est à nous de chercher, de découvrir, de plonger nos films dans les luttes du peuple. » (M. Littin.)

« Nous ne faisons pas ce cinéma à la recherche d'une nouveauté. Ce fut notre propre réalité, qui, peu à peu, a exigé de nous plus de conséquence et d'authenticité dans la recherche de la vérité et sur le chemin de la révolution. Nous devons chercher notre propre idéologie dans les sources culturelles de nos peuples. Tâche très dure, dont il est facile de parler théoriquement, mais qui est difficile à réaliser dans la pratique. C'est une question de plusieurs années, de plusieurs générations. » (J. Sanjines.)

Les luttes du peuple, c'est essentiellement le sujet des films de Sanjines et de Littin (1).

Le Courage du peuple, produit en 1971 en Bolivie, montre, à travers les différents combats des mineurs de l'Altiplano et leur répression féroce par l'armée, l'évolution de la prise de conscience des masses sur les formes de lutte : des revendications économiques (grèves, manifestations) à la lutte politique armée s'accompagnant du soutien direct à la guérilla.

C'est la rencontre avec les mineurs qui a dicté la forme du film. Ils en sont à la fois les protagonistes, les auteurs et les destinataires potentiels. Mais le film a encore des objectifs limités : film-constat, film-mémoire (arracher à l'oubli les situations historiques essentielles), mais qui ne fait pas une analyse profonde des contradictions au sein du peuple (pourquoi l'organisation d'un meeting, où les mineurs devaient se prononcer sur la lutte armée, à Siglo XX, au cœur des mines encerclées, occupées par les bataillons de rangers prêts à intervenir ?)

Miguel Littin a choisi la même voie que Jorge Sanjines pour tourner *La Terre promise*, en 1972, au Chili : un travail commun de huit mois avec les paysans de la province de Santa Cruz. Le film raconte l'histoire d'un héros populaire chilien, Jose Duran, qui dans les années trente réunit les paysans sans terre dans une « longue marche » pour arracher la terre et le pouvoir aux gros propriétaires. Une longue marche souvent stoppée, mais toujours reprise, le temps pour les combattants de reprendre les armes et la parole de ceux qui sont tombés sous les coups de la répression.

Toutes les formes d'expression populaire se combinent dans cette fresque où passent la capacité, la dynamique révolutionnaire des masses exploitées.

Ainsi, Sanjines et Littin proposent une voie pour un cinéma politique populaire. Une voie qu'ils ont pu emprunter grâce à des conjonctures favorables (le gouvernement Torres en Bolivie, Union Populaire au Chili), et qui devrait permettre de *« créer des cinéastes en même temps que des films, si bien qu'un jour ce ne sera plus une élite qui fera des films mais les gens eux-mêmes qui s'exprimaient auparavant par le folklore, par la musique et qui pourront désormais le faire par le cinéma... »*

Jean-René HULEU.
Pascal KANÉ.

1. Le groupe MK2 Diffusion vient d'ouvrir à Paris un complexe de trois nouvelles salles, les « 14 juillet », 4, boulevard Beaumarchais, 75011 Paris. *Le Courage du peuple* a inauguré la plus grande de ces salles. *La Terre promise* lui succédera, sous le titre *Chili, terre promise*.

Consignes de jeu à posteriori [1]

(Toujours à propos de "Rude journée pour la reine" de René Allio).

Suite à l'ensemble de textes consacrés au film d'Allio (Rude journée pour la reine), **nous publions ici un texte que nous a fait parvenir l'un des principaux acteurs du film, Olivier Perrier, également acteur de théâtre (on l'a vu récemment dans** La Tragédie optimiste, **de Vichniewski). A travers ce que O. Perrier appelle le « pré-sonnage », peuvent commencer à être posés les problèmes du travail de l'acteur dans le projet politique d'un film (ou d'une pièce). Et ce travail prend tout son sens quand ce sont les acteurs eux-mêmes qui l'effectuent.**

1. La question de la production physique du jeu n'étant jamais abordée, il s'agit bien entendu de préoccupations préalables au début du tournage énoncées une fois le film terminé. Autrement dit, quasiment rien de ce qui est dit là ne l'a été avant le tournage.

Envisageons le scénario du point de vue du rôle de Julien, c'est-à-dire le scénario comme proposant une gamme de renseignements (d'informations) dont l'ensemble constitue ce qu'on appelle précisément un « rôle ».

A chaque moment de la présence de Julien, le renseignement qui nous est donné le concernant a une qualité propre. Cette qualité propre du renseignement n'est qu'un élément de la mécanique de la séquence. Elle est au service de l'histoire de Jeanne et plus précisément au service de « où elle en est de son travail, sa mission, ses rapports à Albert, ses rapports aux parents d'Annie, sa tête », à ce moment-là de l'action.

Par exemple, avant que ne commence la journée, la séquence « Un beau mariage » permet de présenter ceux que l'on retrouvera tout au long du film, dans des rapports idéaux, les rapports tels que Jeanne aimerait qu'ils soient, qu'ils restent, principalement entre la famille Thouars et la famille Barberens enfin réunies dans le « beau mariage » de leurs enfants. Ici, Julien et Annie, qu'on voit d'abord saluer les invités puis ouvrir le bal et danser, sont pour les parents l'occasion de « vendre » leur progéniture, de vanter leur mérite. Ce qui fait la particularité du renseignement concernant Julien dans cette séquence, c'est qu'il ne se trouve pas dans les paroles que Julien devra prononcer (il ne parle que pour saluer un général) mais dans la situation, le costume qu'il porte et surtout dans les propos de Jeanne et d'Albert. Julien devra répondre, dans ses comportements, à la description qu'on fait de lui : « C'est un beau coq » (Albert) — « Il a tous les atouts entre les mains » (Jeanne) — « C'est un caractère ; il sait ce qu'il veut » (Albert) — « Quelle élégance ! » (Jeanne).

Le rôle ne serait qu'un ensemble de manifestations disparates s'il n'était doté d'une autonomie selon deux aspects :

1. L'histoire du rôle dans le scénario : Julien a fait l'expérience de la prison, il prend une décision illégale, il la mène à bien.

2. Un comédien doit « interpréter » le rôle. Il doit prendre en charge chaque renseignement et le subjectiver dans le jeu. A ce moment, le scénario s'efface devant une silhouette, un regard, une intonation, une pulsion, etc., devant un jeu cadré.

On retrouvera de la première à la dernière intervention du rôle des aspects permanents de ces catégories de jeu qui feront qu'on reconnaîtra sans peine Julien : ce sont ces aspects qui unifient le rôle. Ils tiennent à la personnalité du comédien. Disons qu'il s'agit de caractéristiques fondamentales de sa « nature » qui président à la distribution de ce comédien-là dans ce rôle-là. Elles sont les moins conscientes dans le jeu et cela est bien, du point de vue du comédien, parce qu'elles ne sont pas l'objet principal de son travail face à l'histoire particulière que propose le rôle. Il est bien évident que, Allio écrivant la séquence « Un beau mariage » en pensant au comédien Perrier dans le rôle de Julien, savait pertinemment que le côté « popu » du comédien coïnciderait suffisamment avec le costume de cérémonie pour rendre compte des « subtils désaccords » qui permettent, entre autres, de reconnaitre cette séquence comme déplacée, importée, donc appartenant au second registre, celui de l'imaginaire. Sachant cela, le comédien n'a pas à vouloir jouer « coincé ». On s'en occupe pour lui. L'objet de son travail est : répondre, en y croyant ferme, à la description qu'on fait de Julien.

Chaque intervention suppose donc le fait de s'être assimilé ce qui caractérise chaque renseignement, ce qui en fait un moment unique, à tel point qu'au tournage il ne sera plus possible de parler de façon pseudo-théorique de telle intervention mais de jouer, d'être concentré sur le jeu et les indications de jeu du réalisateur.

Exemple : qu'est-ce qui caractérise dans le scénario le renseignement sur le rôle de Julien lors de son intervention dans la séquence « Mon fils est un raté », celle où l'on découvre pour la première fois Albert, Jeanne, Julien respectivement en empereur, impératrice, prince ?

1. Julien est prince du sang et en porte les attributs.
2. Le désordre est impérial (Albert est empereur et on entend les cris du peuple qui se soulève). Julien n'en est qu'un aspect d'autant plus pénible.
3. Il est l'objet de l'ordre que Jeanne désirerait mettre dans ses affaires pour se simplifier la vie.
4. Il parle le langage des grands (joute oratoire).
5. Il reprend enfin son autonomie et son langage (dans le champ des caractéristiques qui précèdent).

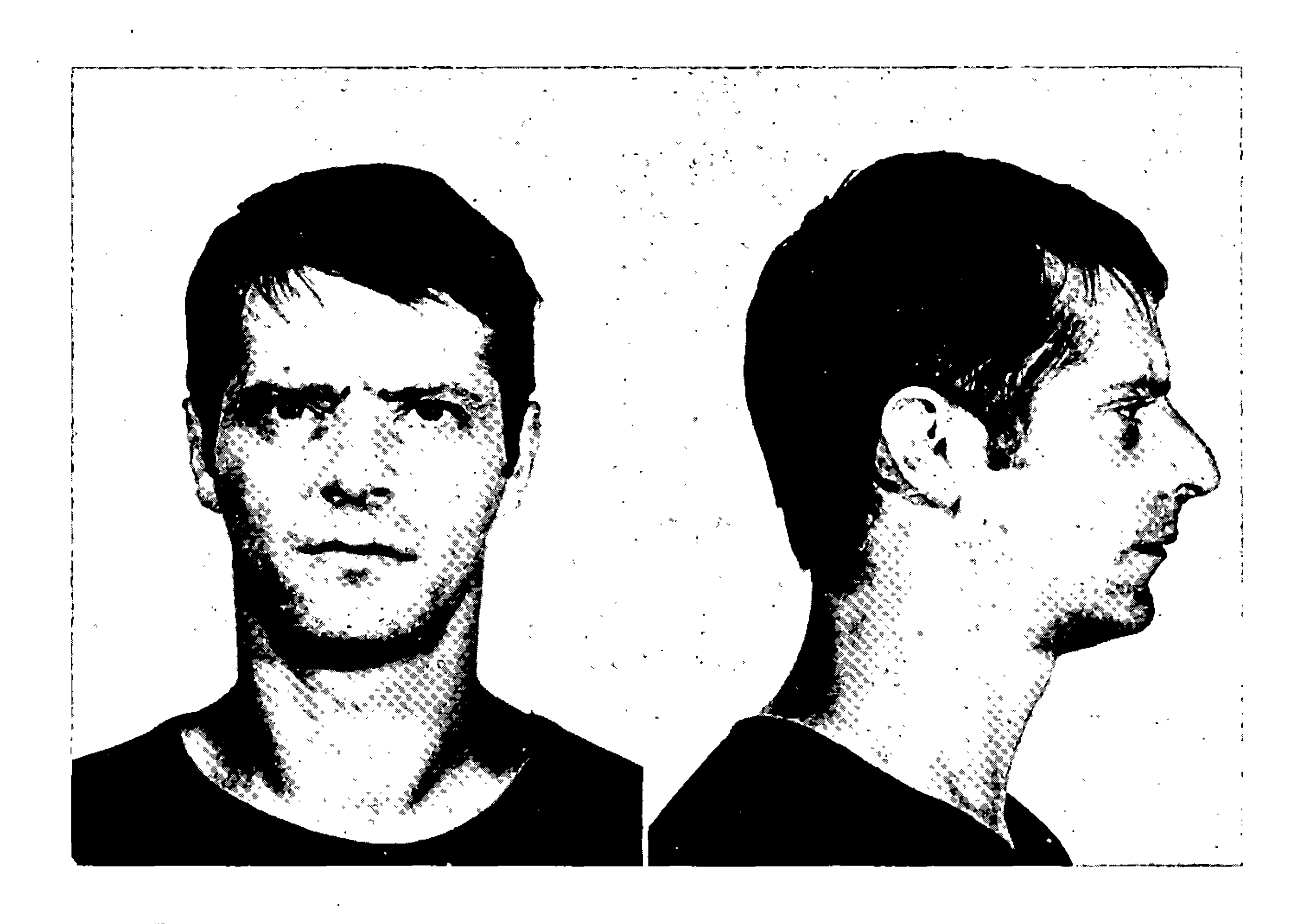
Ce qui peut supposer du point de vue du jeu :
— d'être distant ;
— de porter costume, coiffure, moustaches à la hauteur de sa fonction ;
— de soutenir la forme du langage, celui de la noblesse, jusqu'au moment pathétique ;
— enfin, attitude, intonations, mouvement de la lèvre, doivent rendre compte du glissement vers un Julien proche de celui qu'on connaissait avant cette intervention.

Bien entendu, aucune des manifestations du rôle dans l'intervention ne doit être un « effet ». L'ensemble des manifestations sélectionnées doit être lié de façon évidente (comme naturelle).

Les interventions du rôle de Julien, étant donné la dramaturgie du film, glissent aisément du quasi-naturalisme au quasi-expressionnisme. De la sortie de prison, et d'une manière générale, des interventions dans le cadre de la journée « réelle », à la séquence de la bagarre entre Jeanne et Annie dans le terrain vague, on se trouve face à une gamme d'interventions marquées autant par le genre de cinéma (ou de représentation) auxquels elles se réfèrent que par le type d'humour que les dialogues et l'action supposent.
— Quand l'humour du rôle est-il souhaité lorsqu'il y a déjà humour dans le texte ?
— Quand l'humour du rôle est-il proscrit pour livrer mieux tout l'humour du texte et de la situation et quelle qualité le jeu est-il censé receler à ce moment-là ?
— Quel organe faut-il faire jouer plus particulièrement ?
— Quel est le degré d'exacerbation du jeu réclamé par telle intervention ?

Lorsque Julien rencontre la « frangine à Lulu », l'humour est dans le texte-commentaire **(off)** [2] dit par lui. Le comédien doit à la fois jouer la situation et manifester sa connivence au commentaire à l'insu de « la frangine à Lulu ». Julien peut avoir de l'humour. Disons qu'il s'agit ici d'un humour explicite du rôle dans cette intervention.

2. *Extrait du scénario : « Voix de Julien »* (off.) *(2e colonne, p. 47, L'avant-scène) : « On se met à table et je lui demande... tout ce qu'elle ait fait de bien. »*



NOM BARBERENS N° du dossier 28.328 E

Prénoms JULIEN, Albert, Marc

Né : le 29 Décembre I949

Signalement (Taille) : I,68 m

Fiche établie le : 3 Juin I972

Section de Synthèse : 3 - 49 - DE - 34I5

Lorsque Julien revient en loques à la cour de l'empereur son père, il ne peut pas avoir d'humour. Mais Allio et Chartreux en ont et le comédien peut en investir toute une connivence avec eux. Lorsqu'on présente l'état lamentable de Julien, des pieds à la tête, le comédien peut exacerber cela en disant aussi dans quel état lamentable se trouve son intérieur ; il tousse. Disons qu'il peut s'agir ici d'un humour implicite émis par le comédien.

Pourtant cette toux est différente de celle adressée au flic Thouars avant la reconstitution dans le terrain vague, après qu'on ait sorti Julien du fourgon cellulaire. Là encore le rôle ne peut expliciter l'humour, la situation ne le permet pas. Le comédien peut émettre un humour implicite. Cette toux est différente parce qu'il ne s'agit plus d'exacerber l'état physique de Julien mais de manifester, ici, la haine de Julien pour la police dans des comportements qui ne peuvent que lui échapper, tellement cette haine est profonde : c'est une toux insolente.

Si nous avons effectivement assimilé ce qui différencie les interventions et si nous faisons confiance à notre propre mode d'enchainement (notre pulsion) pour les unir, si nous sommes suffisamment concentrés sur nos motivations de jeu dans nos rapports aux autres rôles, alors il est probable que ce qui nous engage à rendre compte dans le jeu de la spécificité de l'intervention est rempli.

A la fin de la projection du film, nous pouvons affirmer que le personnage de Julien a existé au travers d'actes réalisés et de propositions d'actes possibles. Ceci sans qu'on se pose comme préalable et déterminante pour l'approche d'un jeu juste, la mise sur pied d'un personnage imaginaire qui serait censé prendre en charge toutes les situations que le scénario lui propose.

Deux raisons essentielles (il y a en sûrement d'autres) tendraient à nous rendre très circonspects à l'égard de ce « présonnage »-là [3].

Supposons un instant que pour moi, comédien, Julien soit un « être pur », un ancien scout ou bien un caractériel. Chaque intervention sera alors teintée de pureté ou d'agression, indifféremment dans le beau mariage, la remise de la lettre à Jeanne, la reconstitution sur le terrain vague, etc. « Etre pur » ou « caractériel » filtrera tout le jeu au moment du tournage, le conditionnera. Ça risque d'être un tournage difficile si le « présonnage » d'Allio n'est ni l'un, ni l'autre, mais « insolent et sympathique ». Ce qui risque alors de se passer dans le travail, c'est que, pour des raisons d'efficacité, le réalisateur se débrouille pour « bien prendre » le comédien dans un combat sous roche et l'amener sans qu'il s'en rende compte à quitter son « présonnage » et à adopter le sien. Le « présonnage » sera, comme il l'est le plus souvent, le lieu de la manipulation.

Il est préférable à toute activité réelle d'analyse de notre part. Il est le produit de notre idéologie et de notre logique. Notre idéologie est en général fortement marquée par la volonté de réussir, de plaire. Notre logique est d'abord empirique et sécurisante. Nous avons le plus souvent tendance, comme spontanément, à construire un « présonnage » un tantinet raccrocheur et surtout bien huilé. Son unité psychologique est puisée dans la vie quotidienne, là où se manifesterait la « nature humaine ». Elle doit être vraisemblable. Il est faut bien avouer que notre vision de la vie quotidienne est truffée de stéréotypes qui ne manquent pas d'arriver au galop. Notre « présonnage » ne supporte pas d'être le lieu de contradictions qui lui échapperaient. **Il porte en lui la réduction.**

C'est là qu'on se heurte fortement à une dramaturgie comme celle d'Allio et Chartreux dans **Rude journée.** Comment le « présonnage » de Julien peut-il mettre publiquement la main aux fesses d'une belle-mère consentante tandis qu'on enterre son père ? Et il en va de même pour la plus grande partie des séquences du registre de l'« imaginaire », c'est-à-dire lorsque Julien est envisagé du point de vue de Jeanne-Allio dans le but d'éclairer la nature des forces dans lesquelles Jeanne se débat.

Autant de réflexions hâtives et de questions qui, si elles ont trouvé des bribes de réponses, peuvent être jetées au panier sans réticences. Peut-être pouvons-nous espérer nous retrouver alors devant la caméra avec un peu plus de réelle spontanéité.

Olivier PERRIER

3. Le « présonnage », ce personnage préalable au travail, celui qui naît dans nos têtes à la lecture d'un scénario ou d'une pièce, est beaucoup moins dangereux au théâtre où il peut être miné au cours des nombreuses répétitions.



A nos lecteurs Nous avons déjà insisté (**cf.** n° 241) sur les difficultés que rencontrait la diffusion d'une revue comme les **Cahiers** par les N.M.P.P. (inefficacité de la répartition, déséquilibre des offices, lenteur des règlements, etc.). Il est clair que, économiquement comme politiquement, nous-mêmes et nos lecteurs devons préférer à cette diffusion hasardeuse le système de l'abonnement. Economiquement : la marge que s'attribuent les N.M.P.P. pour leurs services (41 % du prix de vente fort) nous permet de consentir une importante réduction à nos abonnés — sans amputer nos ressources. D'une part le numéro revient moins cher à l'abonné, et d'autre part l'abonnement garantit au lecteur comme à la revue une distribution régulière et à long terme qui fournit une base économique saine à la production de la revue. Politiquement : on ne voit pas pourquoi les lecteurs proches de nos positions politiques, et à plus forte raison ceux qui sont en accord (même critique) avec elles, ne concrétiseraient pas cet accord par un soutien direct et non éphémère à la revue qui est le support de ces positions. C'est pourquoi nous demandons à nos lecteurs de s'abonner, à nos abonnés de faire connaître et de diffuser plus largement les **Cahiers.** Par rapport aux luttes sur le front culturel, nous pensons qu'il y a là un enjeu réel. — La Rédaction.



Le prochain numéro des CAHIERS sortira à la fin du mois de juillet.

AU SOMMAIRE :

— Présentation du groupe CINE-LUTTES. ENTRETIEN sur le cinéma militant. Fiches de films.
— A propos de PORTIER DE NUIT : traitement actuel du fascisme au cinéma. Dossier de presse.
— Sur le cinéma algérien (suite).
— Textes chinois sur le cinéma. Commentaires.
— Entretien avec Pierre GAUDIBERT.
— Etc.

"L'appareil d'action culturelle".

(Editions Universitaires
Collection citoyens).

Idéologie du développement culturel.
Animation et métier d'animateur.
Reproduction des rapports sociaux.
Municipalités et équipements.
Idéologie, pouvoir et petite bourgeoisie.
Crise culturelle et luttes de classes.

Jacques ION, sociologue à Saint-Etienne ; Bernard MIEGE, maître-assistant de sciences économiques à Grenoble, et Alain-Noël ROUX, sociologue et musicien, ont réalisé plusieurs études sur les questions culturelles. Confrontés dans leur pratique aux problèmes posés par les animateurs, ils tentent dans cet ouvrage de présenter une première synthèse de leurs travaux.

Dissimulé par les déclarations successives des différents Ministres de la Culture, s'élabore et se met en place progressivement un véritable appareil idéologique d'action culturelle. De cet appareil, on peut repérer les éléments constitutifs : ses techniques, ses équipements, ses professionnels, ses institutions, son idéologie spécifique (celle du développement culturel) ; on peut aussi repérer son public, sociologiquement caractérisable, et pour qui il apparaît comme un instrument de pouvoir.

Animateurs et militants perçoivent souvent mal la réalité de cet appareil, le considèrent comme un possible instrument de libération, ou même nient son existence. Ce qui n'a rien d'étonnant puisque l'action culturelle se présente explicitement tout à la fois comme temps et lieux neutralisés et hors des contraintes de travail. Mettre à jour la matérialité de ce nouvel appareil, son rôle dans le traitement actuel des contradictions du capitalisme et le situer dans le champ de la lutte des classes est donc la principale perspective du présent ouvrage.

Les CAHIERS publieront un entretien avec les auteurs dans leur prochain numéro.

Les Cahiers du Cinéma sont en vente régulièrement entre autres, dans les librairies suivantes :

A PARIS :

Les joueurs de A, 9, rue des Lions (4ᵉ).
La Joie de lire, 40, rue Saint-Séverin (5ᵉ).
La Commune, 28, rue Geoffroy-Saint-Hilaire (5ᵉ).
Librairie du Haut-Pas, 7, rue des Ursulines (5ᵉ).
Lire-Elire, 16, rue de Santeuil (5ᵉ).
Librairie Nouvelle, 1, rue des Fossés-Saint-Jacques (5ᵉ).
Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts (6ᵉ).
La Hune, 170, boulevard Saint-Germain (6ᵉ).
Le Coupe-Papier, 19, rue de l'Odéon (6ᵉ).
Brentano's Odeon, 113, boulevard Saint-Germain (6ᵉ).
Contacts, 24, rue du Colisée (8ᵉ).
La Pochette, 5, rue de Michel (5ᵉ).
L'Escalier, 12, rue Monsieur-le-Prince (6ᵉ).
L'Etincelle, 92, rue Oberkampf (11ᵉ).
Tschann, 84, boulevard Montparnasse (14ᵉ).
La lettre ouverte, 213, rue de la Convention (15ᵉ).
La souris papivore, 3, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (3ᵉ).
Librairie Saint-Michel, 8, place de la Sorbonne (5ᵉ).
Librairie Tropismes, 46, rue de Gergovie (14ᵉ).

EN PROVINCE

AIX-EN-PROVENCE : *L'Antidote*, 13, rue Fernand-Dol.
AGEN : *Librairie occitane*, 32, rue Grenouilla.
ANNECY : *Le Rouge et le Noir*, 55 *bis*, rue Carnot.
BAYONNE : *Librairie Port-Neuf*, 28, rue Port-Neuf.
BOURGES : *Librairie Auxenfans*, 15, rue des Arènes.
BESANÇON : *Librairie Camponovo*, 50, Grande-Rue.
BORDEAUX : *Mimesis*, 5 *bis*, rue de Grassi.
BORDEAUX : *Librairie Chevaline*, 20, rue Sainte-Colombe.
BORDEAUX : *Librairie La Taupinière*, 3, rue des Pontets.
CHARLEVILLE : *Librairie d'Ardennes*, 58, place Ducale.
DIJON : *Librairie de l'Université*, 17, rue de la Liberté.
ENGHIEN-LES-BAINS : *La Caravelle*, 36, rue du Départ.
GRENOBLE : *Les Yeux fertiles*, 7, rue de la République.
GRENOBLE : *Librairie de l'Université*, 2, place du Docteur-Léon-Martin.
LE HAVRE : *Lire et Agir*, 13, rue Ancelot.
LILLE : *L'œil ouvert*, 56, rue de Cambrai.
LILLE : *Librairie Eugène Pottier*, 36, rue de la Clef.
LIMOGES : *La Gartempe*, 25, place de la République.
LYON : *Librairie Les Canuts*, 33, rue René-Leynaud (1ᵉʳ).
LYON : *Librairie Fédérop*, 7, rue des Trois-Maries (5ᵉ).
MARSEILLE : *Lire*, 16, rue Sainte (1ᵉʳ).
MARSEILLE : *La Touriale*, 211, boulevard de la Libération (4ᵉ).
MARSEILLE : *Librairie Universitaire des Allées*, 142, La Canebière.
METZ : *Librairie Paul Even*, 1, rue Ambroise-Thomas.
MONTPELLIER : *La Découverte*, 18, rue de l'Université.
MONTPELLIER : *Rayon du Livre marxiste*, 34, rue des Etuves.
NANCY : *Librairie Le Vent*, 28, rue Gambetta.
NANTES : *Librairie 71*, 29, rue Jean-Jaurès.
NICE : *Librairie Le Temps des Cerises*, 50, bd de la Madeleine.
ORLEANS : *Librairie Les temps modernes*, 57, rue de Recouvrance.
MONTPELLIER : *Librairie Sauramps*, 2, rue Saint-Guilhem.
PERPIGNAN : *Librairie Torcatis*, 10, rue Mailly.
RENNES : *Les nourritures terrestres*, 19, rue Hoche.
RENNES : *Le monde en marche*, 37, rue Vasselot.
REIMS : *Librairie Le Grand Jeu*, 20, rue Colbert.
ROUEN : *Librairie L'Armitière*, 12 *bis*, rue de l'Ecole.
TOULOUSE : *Librairie Privat*, 14, rue des Arts.
TOURS : *Librairie Franco-Anglaise*, 22, rue du Commerce.

A L'ETRANGER :

ALLEMAGNE (République Fédérale)
Abaton-Kino, von Melle Park 17. — HAMBURG 13.
ANDORRE
Librairie Eureka, Antic Carrer Major 18.
ARGENTINE
Librairie Galatea, Viamonte 564, BUENOS-AIRES.
BELGIQUE
La force de lire, 53, rue Malibran, BRUXELLES 1050.
Zéro de conduite, 9, rue Goffart, 1040 BRUXELLES.
CANADA
Librairie progressiste, 1867 Amherast. Montreal 132.
Verdi Cinéma, 5380 St. Laurent, Montreal 151.
Cine-Books, 692 A Yonge Street, TORONTO 5, Ontario.
DANEMARK
Husets Bogcafé, Magstraede 12. — 1024 KOBENHAVN.
ITALIE
Libreria Parolini, Via Ugo Bassi 41. — BOLOGNA.
PORTUGAL
Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4. — LISBONNE.
Librairie Ulmeiro, avenue d'Uruguay 13 A - LISBONNE.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au captial de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

245-246, avril-mai-juin 1973
Les luttes dans la conjoncture.
Animation culturelle : problèmes d'une stratégie.
Les M.J.C. : bilan d'un travail, analyse des statuts.
D'abord enquêter, 2.
Le cinéma, arme de propagande communiste.
Critique des positions du
« Mouvement de Juin 1971 ».
Critiques : Au nom du Père, Viol en première page,
Etat de siège, Français, si vous saviez.

247 (juillet-août 1973)
Avignon 73 :
Pour une intervention unifiée
sur le front culturel.
Animation culturelle :
Deux rapports d'enquête.
L'animateur, l'appareil, les masses.
Critiques : *La Grande Bouffe, La Maman et la Putain,*
Dernier Tango à Paris, Themroc, L'an 01.

248
Avignon 73 :
Pour un front culturel révolutionnaire
Cinéma militant, animation culturelle
La Résistance palestienne et le cinéma
Sur *La Chine,* sur *Avanti*
Réflexion sur le cinéma algérien
Pratique artistique et lutte idéologique

249 (février-mars 1974)
Entretien avec Helvio Soto
René Allio
et *Rude journée pour la reine*
Critiques :
Sur *La Villégiature, Rejeanne Padovani,* etc.
Sémiologie et lutte idéologique